مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما

فمنیسم و نوفمنیسم

رویکردهای انتقادی در فیلم

چاپ نخست

بسم الله الرحمن الرحیم

رویکردهای انتقادی در فیلم: فرمالیسم و نوفرمالیسم

نویسنده:

حمید مشکاۀ

ناشر چاپی:

مرکز پژوهشهای اسلامی صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

ناشر دیجیتالی:

مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه اصفهان

فهرست

رویکردهای انتقادی در فیلم: فرمالیسم و نوفرمالیسم

مشخصات کتاب

رویکرد انتقادی در فیلم: فرمالیسم و نوفرمالیسم / سیدحمید مشکوه؛ [برای]مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما. - - قم: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما؛ ۱۳۸۵.

ص. - - (مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما؛ ۱۰۲۴)

۲۲۰۰۰ ریال: ISBN ۹۶۴-۹۶۸۷۳-۴-۳

فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.

کتابنامه: ص. [۳۱۹] - ۳۲۷؛ همچنین به صورت زیرنویس.

۱. محمد صلی الله علیه و آله، پیامبر اسلام، ۵۳ قبل از هجرت - ۱۱ ق. - - کلمات قصار. ۲. احادیث شیعه - - قرن ۱۴. ۳. احادیث اخلاقی - - قرن ۱۴. ۴. اخلاق اسلامی. الف. صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران. مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما. ب. عنوان. ج. عنوان: گلگشتی در جلوه های رفتاری و گفتاری پیامبر اعظم صلی الله علیه و آله

۷ م ۵ الف /۵/۱۴۲ ۲۹۷ / BP۲۱۸

ص:۱

اشاره

رویکردهای انتقادی در فیلم: «فرمالیسم و نوفرمالیسم»

کد: ۱۰۴۲

نویسنده: سیدحمید مشکوه

ناشر و تهیه کننده: مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما

لیتوگرافی: سروش مهر

چاپ: نگارش

نوبت چاپ: اول / ۱۳۸۵

شمارگان: ۱۴۰۰

بها: ریال

نشانی: قم، بلوار امین، مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما

پست الکترونیکی: Email: IRC@IRIB.ir

تلفن: ۷۰-۲۹۱۹۶-۰۲۵۱ دورنگار: ۲۹۱۵۵۱۰

شابک: ۶-۵۳-۰-۵۱۴-۹۶۴ ISBN: ۹۶۴-۵۱۴-۰۵۳-۶ \ ۹۶۴

ص:۳

پیش گفتار

پیش گفتار

نقـد فیلم با نظریه فیلم و فلسـفه ارتباط دارد. نقـد فیلم، نظریه فیلم را در تاریـخ این هنر بارور کرده و به نظریه پردازی در مقوله فیلم پرداخته است. نقد فیلم و همین طور نظریه فیلم بر مبناهایی که در فلسفه هنر از آن بحث می شود، استوار است. برای مثال، معیارهای ارزش گذاری در فرمالیسم و نوفرمالیسم مانند پیچیدگی و بداعت شکلی بر تفسیر و تبیین خاصی از زیبایی و هدف هنر تکیه دارد.

نقد علاوه بر مبانی زیباشـناختی از مبانی انسان شـناختی و جهان شـناختی؛ یعنی فلسـفه محض نیز سیراب می شود. برای نمونه، رابطه انسان هنرمند (مؤلف) با جامعه و ایدئولوژی یا زبان در نقد ساختارگرا، مباحثی از این دست به شـمار می روند. به همین دلیـل، نقـد فیلم از مبـاحث نظری است که بـا توجه به پایگـاه هستی شـناسانه و ارزش گذارنـده دچـار تغییرهـایی می شود. در رویکردهـای انتقادی فیلم از آنچه نقـد سـنتی (کلاسـیک) نامیـده می شود تا نقـد فرمالیستی و تا نقـد نو، از نقـد مؤلف تا نقد ساختارگرایانه و از نقـد فمنیستی تا نقـد نوفرمالیستی، مبانی فلسـفی متناسب تعیین شده است. ازاین رو، نقد از پایگاه دینی و با توجه به فلسفه دینی، ویژگی ها و تفاوت هایی خواهد داشت.

بـا این توضـیح، در نوشـته هـای رویکردهـای انتقـادی فیلم که اکنون یکی از آنهـا پیش روی شـماست، قصـد نیست که نقـد، ایدئولوژیک شود، بلکه اساسا تاریخ نقد با ایدئولوژی و فلسـفه گره خورده است و کسـی که از پایگاه دین با این مباحث روبه رو می شود، چاره ای جز این نخواهد داشت. از سوی دیگر،

ص:۴

رسیدن به روشی برای نقد فیلم که محدودیت و نقص نداشته باشد، خود، هدفی بزرگ است. اگر حیطه نقد را گسترده بدانیم و آن را هم شامل تحلیل برای رسیدن به داستان و قصه فیلم و هم شامل تفسیر برای رسیدن به سطوح معنایی و محتوایی داستان و هم شامل ارزش گذاری برای دست یابی به امتیازها و نقاط ضعف فیلم ببینیم، در برخورد با رویکردهای انتقادی فیلم با چشم باز عمل خواهیم کرد و امکانات و محدودیت های هر رویکرد را خواهیم شناخت. در این صورت، با در نظر داشتن تفاوت مبانی زیبایی شناختی و فلسفی در نهایت به روشی می رسیم که با هر یک از این رویکردها، اشتراک ها و تمایزهایی خواهد داشت.

«گروه مبانی نقد» در خانه هنر و اندیشه مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما با این ایده شکل گرفت. در این راستا، چند رویکرد انتقادی مورد نظر بود: فرمالیسم، نقد مؤلف، ساختارگرایی و فمینیسم. از میان این مباحث، بحث فرمالیسم، مؤلف و فمینیسم در گروه بحث شد که در حال حاضر دو بحث اول آماده شده است. گرچه متون نهایی با آنچه در گروه مورد بحث قرار گرفت، تفاوت پیدا کرده، ولی ساختار کلی و رگه های اصلی بحث حفظ شده است.

در نوشته حاضر، دیدگاه های نقد فرمالیستی و نوفرمالیستی، تبیین و برخی دیدگاه ها به نقد گذاشته شده است. فرمالیسم مورد نظر در این نوشته به شکلی خاص، فرمالیسم روسی و نوفرمالیسم، قرائتی جدید از آن است و هر نقد مبتنی بر شکل را شامل نمی شود. افزون بر آن، کانون بحث، فیلم است و شامل دیگر هنرها نمی شود.

ص:۵

در اینجا لازم است از زحمات آقای حبیب رضایی از اعضای پیشین گروه که جمع آوری اولیه مطالب را به انجام رساند، سپاس گزاری کنیم.

ص:۶

بخش اول: فرمالیسم و نوفرمالیسم

اشاره

بخش اول: فرمالیسم و نوفرمالیسم

زیر فصل ها

فصل اول: تاریخچه

فصل دوم: مبانی فرمالیسم و نوفرمالیسم در نقد فیلم

فصل سوم: روش نوفرمالیستی در نقد فیلم

فصل اول: تاریخچه

اشاره

فصل اول: تاریخچه

فرمالیسم به عنوان یک روش انتقادی در روسیه و ابتدا در عرصه ادبیات شکل گرفت و پس از مدت کوتاهی به حیطه سینما کشیده شد. چند دهه زمان لازم بود تا فرمالیسمی جدید (نوفرمالیسم) این بار نه در روسیه، بلکه در امریکا ظهور یابد.

۱. فرمالیسم در ادبیات

۱. فرمالیسم در ادبیات

در اوایل قرن بیستم (۱۹۱۴ م.) گروهی با تدوین مبانی و اصولی در نقد هنری و به طور ویژه در نقد ادبی، با تمرکز بر فرم و شکل اثر هنری، روشی انتقادی را به وجود آوردند. این گرایش انتقادی ابتدا از سوی مخالفان آن، فرمالیسم نامیده شد و به وجود آورندگان آن از پذیرش این نام اکراه داشتند. برای نمونه، رومن یاکوبسن می گوید:

فرمالیسم عنوان مبهم و ناسزا گونه ای بود که مخالفان آن در آغاز برای بدنام کردن این نظریه و نقش هرگونه نقش شعری زبان مطرح می کردند.(۱)

آخن بام نیز می نویسد: «ما فرمالیست نیستیم، بلکه آشنایان به ویژگی اثر

۱- مهیار علوی مقدم، نظریه های نقد ادبی معاصر، تهران، سمت، ۱۳۸۱، چ ۲، ص ۲۸.

هستیم».

(۱)

البته این نام رفته رفته از سوی آنان نیز پذیرفته شد. باید دانست توجه به شکل در هنر و نقد هنری، پیشینه ای طولانی دارد، به گونه ای که پیشینه آن را تا بیان ارسطو در کتاب فن شعر می رسانند. با این حال، فرمالیسم روسی، مبانی و اصولی دارد که به عنوان یک روش، به شکل، اهمیت فراوان داده است.

فرمالیسم در روسیه و ابتدا در حیطه ادبیات و نقد ادبی شکل گرفت. به گفته یاکوبسن، در زمستان ۱۹۱۴ – ۱۹۱۵ گروهی از دانشجویان، گروه زبان شناسی مسکو را که فراخوانی برای افزایش سطح زبان شناسی و بوطیقا بود، پایه گذاری کردند.(۲) ویکتور شکلوفسکی، (۱۸۹۴–۱۹۴۳)، یوری تینیانوف، (۱۸۹۴–۱۹۴۳)، رومن یاکوبسن، (۱۸۹۵–۱۹۸۳) و بوریس توماشفسکی، (۱۸۹۰–۱۹۵۷) از چهره های برجسته فرمالیسم اولیه در روسیه هستند. گروه دیگری در آغاز سال ۱۹۱۷، انجمن پژوهش های زبان شاعرانه یا او پایاز را تأسیس کردند که با گروه یاد شده همکاری می کرد. در این انجمن، نه تنها منتقدان، بلکه شاعرانی همچون مایاکوفسکی، پاسترناک و مندلشتام نیز حضور داشتند.

«در اکتبر ۱۹۲۶ حلقه پراگ نیز در چکسلواکی تأسیس شد. این حلقه با تلاش پروفسور ویلم ماستیوس شکل گرفت و از چند چک از جمله هاوارانک، تروکا، واشک، موکاروفسکی و چند تن روس از جمله یاکوبسن – که در ۱۹۲۰ به پراگ آمده بود – و تروبتسکوی تشکیل می شد».(۳)

ص:۸

۱- بابک احمدی، ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز، ۱۳۷۵، چ ۳، ج ۱، ص ۴۲.

۲- ژان ایوتادیه، نقد ادبی در قرن بیستم، برگردان: مهشید نونهالی، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۸، چ ۱، ص ۲۰.

۳- همان، ص ۴۰.

در اوایل دهه ۱۹۳۰، پس از ممنوع اعلام شدن فرمالیسم از سوی حکومت استالین، موج فرمالیسم فرو نشست؛ برخی فرمالیست ها ساکت شدند و برخی حرف خود را پس گرفتند.

فرمالیسم روی فرم اثر هنری تمرکز می کند، ولی فرم(۱) در فرهنگ و بستر، بهمعنای شکل و ساختار چیزی است که از عنصر مادی اش تمایز داده شده باشد. به ترتیب و تنظیم اجزا در یک کلیت، به ویژه در اثر هنری، فرم گفته می شود. فرهنگ آکسفورد، فرم را عنصر، نقشه یا طرح ساختاری یک اثر هنری تعریف کرده است که کلمه مقابل آن در حیطه هنر در این دو فرهنگ لغت، محتوا(۲) گفته شده است. فرم درانگلیسی در حیطه فلسفه برای آنچه در مقابل ماده(۳) است، به کار می رود که در زبانفارسی، معادل «صورت» را برای آن در نظر می گیرند. ازاین رو، واژه «شکل» معادل مناسبی برای فرم در هنر به شمار می رود و معادل «صورت» برای فرم در هنر و صورت گرایی برای فرمالیسم، مناسب به نظر نمی رسد.

شکل در اصطلاح فرمالیست ها به «شیوه تنظیم و هماهنگ کردن اجزا و عناصر یک اثر هنری و ادبی و روش ارائه آن(۴)» تعریف شده است. همچنین شکلوفسکی از شکل به «نظام جامع مناسباتی که میان عناصر وجود دارد»،(۵) تعبیر کرده است. در بیان دیگری از او چنین آمده: «شکل عبارت است از

۱- form.

۲- content.

۳- matter.

۴- نظریه های نقد ادبی معاصر، ص ۴۳.

۵- ساختار و تأویل متن، ج ۱، ص ۵۴.

قانونی که بر ساخت یک عین (ابژه) حاکم است.»(۱) یلمسلف، یکی دیگر از فرمالیست ها نیز شکل را مجموعه پیوندهایی می دانست که نظام نشانه ها را به وجود می آورد. بر این اساس، «شکل، حاصل نهایی مجموعه مناسباتی است که در بین نظام کلی عناصر زبانی (معنایی و زیبا شناختی) اثر را به وجود می آورد.»(۲) به بیان تامسون، یکی از نوفرمالیست ها، شکل «در این رویکرد به مجموعه روابط درونی اثر اطلاق می شود».(۳)

فرمالیسم یا روش شکلی از زیبایی شناسی متداول و فلسفه و تعبیرهای روان شناختی جدا می شود، در حالی که پیش تر فوتوریسم که فرمالیست ها از آن متأثر بودند، رابطه اش را با سمبولیسم قطع کرده بود. سمبولیسم یا نمادگرایی نیز پیش از این نقد، اخلاقی و فلسفی را به کناری نهاده بود.

بنابراین، فرمالیسم، اساسا نمادگرایی و ذهن گرایی سمبولیسم و مطالعه های زمینه گرای تاریخی، فلسفی، روان شناسی و جامعه شناختی نقد سنتی را کنار گذاشته بود. یاکوبسن در سال ۱۹۲۱ می نویسد: «مورد بحث علم ادبی، ادبیات نیست، بلکه ادبیت است؛ یعنی آنچه از یک اثر، اثری ادبی می سازد».

فرمالیست ها در یک مرحله، ارتباط با تاریخ را قطع و تحقیقات خود را بر روی زبان شناسی و ارتباط زبان شاعرانه با زبان روزمره متمرکز کردند. شکلوفسکی که افزون بر منتقد بودن، رمان نویس و شرح حال نویس هم بود، از سال ۱۹۱۷، «اصل ادراک حسی شکل را ویژگی متمایز کننده درک زیباشناختی» می داند

۱- ژان ایوتادیه، نقد ادبی در سده بیستم، برگردان: محمد رحیم احمدی، تهران، سوره، ۱۳۷۷، چ ۱، ص ۳۵.

۲- نظریه های نقد ادبی معاصر، ص ۴۴.

۳- مقاله «روش نوفرمالیستی در نقد فیلم»، فارابی، ش ۳۱، ص ۱۱۶.

و هنر را راهی برای رهایی از خودکار شدن ادراک (اتوماسیون) از راه آشنایی زدایی و مشکل و طولانی شدن زمان ادراک حسی می شمارد. در بیان او، شیوه های ساخت یا موضوع از مصالح یا داستان تمایز داده می شود. او معتقد است اثر ادبی، «شکل ناب و ارتباط بین مصالح» است.(۱)

توماشفسکی در نوشته ای به سال ۱۹۲۵ از انتخاب مضمون یا تم، رابطه میان داستان و موضوع و تمایز آن دو از یکدیگر، انگیزش در داستان و انواع آن، قهرمان(۲) ماجرا، پیشبرد شیوه ها و انواع ادبی بحث می کند.

تینیانوف نیز که افزون بر منتقد بودن، چند رمان و کتاب درباره پوشکین نوشته است، ساخت شعر و تحول اثر ادبی، بی تأثیر بودن زندگی اجتماعی و روان شناسی نویسنده، رابطه میان محیط و زندگی و طبقه اجتماعی، آثار او و بالاخره انتخاب روش تحقیقی بین دو روش هم زمانی و روش در زمانی را بررسی می کند. از نظر او تلفیق بیان این دو کارآمد است.(۳)

در حلقه پراگ، یاکوبسن و ماسیتوس، به بررسی روابط میان روش هم زمانی و در زمانی پرداختند و با به کارگیری مفهوم «غایت مندی عملکرد» با دیدگاه دوسوسور درباره موانع ناگذر میان دو روش هم زمانی و در زمانی مخالفت کردند. یاکوبسن به بررسی عملکردهای گوناگون زبان و تفکیک زبان عقلانی و عاطفی (هنری) پرداخت.

هاوارانگ معتقد بود که اوضاع سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و دینی فقط

۱- نک: نقد ادبی در قرن بیستم، صص ۲۱ - ۳۵.

۲- ۱۴.protagonist.

۳- همان، صص ۳۶ - ۴۰.

عوامـل بیرونی شـکل گیری زبـان ادبی و تمـایز آن از زبـان روزمره به دلیـل نقش متفـاوت آن است. از نظر او زبان شاعرانه از سویی شکل شکن است و از سویی با دیگر سطوح زبان همسانی دارد.(۱)

تأکیـد فرمـالیست ها بر شـکل، تأکیـد بر این نکته بود که در اثر هنری، اگر محتوا در شـکل مناسب ارائه نشود، اساساً محتوایی خلق نخواهـد شـد. شکلوفسـکی می گوید: «شـکل تازه، محتوای تازه می آفریند.»(۲) شـکل مناسب لزوماً شـکلی است که از تکرار و روزمره گی جلوگیری می کنـد و از این راه؛ یعنی بـداعت و نوآوری شـکلی، اثرگـذاری اثر را بر مخـاطب بیشـتر می سازد. از نظر شکلوفسکی در زندگی روزانه ما همه چیز متعارف و تکراری است؛ چون تازگی خود را از دست داده است و ما به آنها عادت کرده ایم. صدای امواج دریا به گوش ساحل نشینان نمی رسد.

به اعتقاد وی، مرز میان هنر و غیر هنر، نه در محتوا، بلکه در چگونگی ارائه آن است؛ امری که در یک اثر هنری در شـکل آن اتفاق می افتد.

فرمـالیست هـا بر جنبه جداناپـذیری شـکل از محتوا تأکیـد می کردنـد. همـان در نظر گرفتن اثر هنری به عنوان یـک سیسـتم یا مجموعه ارگانیک که اجزای آن با یکـدیگر ترکیب درونی یافته انـد. فرمالیست ها در این امر تا آنجا پیش رفتنـد که محتوا را انکار و آن را جزئی از شکل دانستند. شکلوفسکی می نویسد:

نظریـه فرمـالیسم، به هیـچ وجه منکر مسـئله ایـدئولوژیک و محتـوا در هنرهـا و واژه هـای ادبی نیست، بلکه همـان چیزی را که دیگران به اصطلاح محتوا

۱- همان، صص ۴۰-۴۲.

۲- ساختار و تأویل متن، ج ۱، ص ۵۳.

می خوانند، این مکتب جزو جنبه های شکل به شمار می آورد.(۱)

این مطلب به شکل دیگری در گفته ژیرمونسکی، یکی دیگر از فرمالیست های مشهور روسی، بیان شده است:

اگر منظور از جنبه شکلی، همان جنبه زیبایی شناسانه است، بنابراین، تمام حقایق معنا و محتوا در آثار هنری، پدیده های صوری به شمار می آیند.(۲)

دیوید بوردول و کریستین تامسون، دو تن از نوفرمالیست ها می گویند:

اگر شکل، آن سیستم کلی است که بیننده به فیلم منتسب می کند، دیگر درونی یا بیرونی نخواهد داشت... بنابراین، خیلی چیزها را که بعضی ها محتوا تلقی می کنند، ما به مثابه عناصر شکلی در نظر می گیریم.(۳)

آنان معتقدند که «موضوع (subject matter) و به طور کلی مفاهیم انتزاعی [معانی فیلم] همه در سیستم کلی اثر هنری حل می شوند.»(۴) و «موضوع توسط ملاط فرمی فیلم و ادراک ما از آن شکل می گیرد.»(۵) برای مثال، موضوع جنگ داخلی امریکا در سه فیلم تولد یک ملت (دیوید گریفیث)، بر باد رفته (ویکتورفلمینگ) و خوب، بد، زشت (سرجولئونه) یک محتوای خنثی نیست و با توجه به عناصر روایی و سبکی هر فیلم، «نقش مایه های متفاوتی» می یابد.

تامسون در مقاله «روش نوفرمالیستی در نقد فیلم» که در آن به مقایسه سه روش انتقادی فرمالیسم روسی، ساختارگرایی و نقد نو پرداخته است، در این باره

۱- به نقل از: نظریه های نقد ادبی معاصر، ص ۱۲.

۲- همان.

۳- دیوید بوردول و کریستین تامسون، هنر سینما، برگردان: فتاح محمدی، تهران، مرکز، ۱۳۷۷، چ ۱، ص ۴۹.

۴- همان.

۵- همان.

می گوید که پیش از نقد نو،(۱) «تفاوتی اساسی» میان محتوا و شکل وجود داشت:

عقیده بر این بود که شعر، افکار بالقوه صحیح و مهمی را از ذهن شاعر به خواننده منتقل می کند؛ شکل در این صورت چیزی نیست جز یک ظرف که اهمیتش صرفا به دلیل کمکی است که به انتقال اندیشه ها می کند.(۲)

در واقع، «شعر محلی برای اندیشه» است. در مقابل، برخی شکل هنری را مهم تر از هر اندیشه ای می دانستند و «ایجاد لذت از طریق خلق زیبایی» (هنر برای هنر) را هدف اصلی هنر می دانستند.

به بیان او، منتقدان نو از این دو نظر فاصله گرفتند. آنان معتقد بودند «کار هنرمند بر روی زبان، نه تنها انتقال اندیشه ها، بلکه حتی خلق آنهاست. در این صورت، شکل و محتوا پیوندی محکم تر می یابند.»(۳) از نظر نقد نو، کار شاعر، بیان «حقیقتی عمیق تر در قالب بینش های مشهودی و عاطفی است»، نه ابزاری برای انتقال اطلاعات واقعی و مستند. از نظر تامسون، اگر چه در نقد نو به تناسب و هماهنگی شکل و محتوا توجه شد، ولی دوگانگی شکل و محتوا به عنوان «دو عنصر مجزا» همچنان باقی بود. در این روش، آنچه باید منتقل می شد، نه اطلاعات واقعی، بلکه کشف و شهود شاعر بود. در این صورت، رابطه اصلی خواننده با اثر هنری، همچنان رابطه ای تفسیری است. شعر می خوانیم تا معنایی را دریافت کنیم و شاعر کسی است که دنیا را بهتر

۱- روشی انتقادی که در دهه ۱۹۳۰ در امریکا به وجود آمد و دارای اشتراکاتی مانند توجه به شکل همچون یک نظام در اثر هنری با فرمالیسم بود.
۲- روش نوفرمالیستی در نقد فیلم، ص ۱۱۶.
۳- همان، ص ۱۱۶.

می شناسد و برای انتقال درک عمیق تر خود رسانه ای را در اختیار دارد. این تعبیر با دیدگاه فرمالیستی و نوفرمالیستی متفاوت است؛ زیرا هدف شاعر رساندن معنا نیست، بلکه هدف این است که «از زبان به شیوه ای متفاوت استفاده کند تا خواننده را در برابر تجربه ادراکی جدیدی قرار دهد.» بنابراین، خوانندگان شعر، اطلاعات یا اندیشه ها را به معنای متداول به دست نمی آورند؛ درک آنها از موضوع در فرآیند فعالیت زیباشناختی و به روشی منحصرا هنری صورت می گیرد.

برای همین، فرمالیست ها شکل و محتوا را از یکدیگر جدا نمی دانستند؛ «زیرا هدف اثر، انتقال محتوا به خواننده نیست». در این صورت، شاعر بیشتر به «صنعت گری ماهر در رشته ای خاص» می مانست تا «انتقال دهنده مفاهیم».(۱)

تکیه بر این مفهوم که یک اثر هنری را نمی توان به اجزای درونی (یعنی محتوا) و بیرونی (یعنی شکل) تقسیم کرد، برخاسته از تلقی اثر هنری به عنوان یک مجموعه ارگانیک و نه مکانیک است. به این ترتیب، متن هنری تشخص می یابد و از متن جامعه شناختی، روان شناختی و فلسفی جدا می شود و هویت مستقلی به خود می گیرد. در نتیجه، نقد هنری نیز از نقد فلسفی، روان شناختی و جامعه شناختی متمایز می شود.

۲. فرمالیسم در سینما

۲. فرمالیسم در سینما

در سال های اولیه حکومت کمونیستی شوروی، لنین پس از دیدن فیلم تولد یک ملت (دیوید گریفیث) به قدرت سینما پی برد و آن را مهم ترین هنر در نظام شوروی دانست. حکومت، از هنر سینما پشتیبانی کرد. منتقدان برجسته

۱- همان.

فرمالیست مانند شکلوفسکی و اسیپ بریک و تینیانوف در لنینگراد و مسکو (شهرهایی که مراکز تولید فیلم شوروی هم بودند)، به نقد فیلم و حتی نوشتن فیلم نامه روی آوردند. از جمله شکلوفسکی، فیلم نامه های Bed and sofa، بال های یک سرف و خانه میدان ترونبوی و توفان بر فراز آسیا و تینیانوف نیز فیلم نامه های شنل، SVD و گروهبان کیز را نوشتند.

شکلوفسکی در سال ۱۹۲۴ رساله ای با عنوان ادبیات و سینما منتشر کرد. تینیانوف نیز در همین سال، مقاله ای با نام سینما - واژه - موسیقی نوشت. در سال ۱۹۲۷، شکلوفسکی، آخن بام، تینیانوف و پیوتروفسکی مجموعه بوطیقای سینما را چاپ کردند.

به بیان رابرت استم، فرمالیست ها نظریه ای از حیطه ادبیات را به حیطه سینما گسترش می دادند و آن را «سینماشناسی (کازانسکی)، بوطیقای سینما (پیوتروفسکی) یا سبک شناسی (آخن بام) نام می دادند... سینما، حیطه ای آرمانی فراهم کرد برای ارزیابی ترجمان بینا نشانه شناسانه مفاهیمی فرمالیستی همچون داستان و طرح، عنصر غالب مصالح و خودکار شدن».(۱)

در بوطیقای سینما، فیلم، تعبیر «شاعرانه»، معادل با آنچه در متون کلامی «ادبی» شمرده می شد، به کار می رفت. تینیانوف، مونتاژ را با علم عروض در ادبیات قابل مقایسه می دانست و همان گونه که در ادبیات، پیرنگ پس از وزن در درجه دوم قرار داشت، در سینما هم پیرنگ، فرع بر سبک شمرده می شد. آخن بام، نحو فیلم را با نحو نثر روایی قابل مقایسه می دید، در حالی که تینیانوف، به جای نثر، الگوی شعر را مناسبت تر می دانست. از نظر آخن بام،

۱- مقدمه ای بر نظریه فیلم، صص ۴۷ و ۴۸.

سینما، «نظام ویژه زبان تصویری» بود که نظامی سبک شناختی داشت و نحو فیلمی را تشکیل می داد. او اتصال نماها با یکدیگر را به عبارت و جمله شبیه می دانست. عبارت های سینمایی حول تصویری کلیدی مثل یک کلوزآپ گرد می آمدند. از تحلیل نما به نما این عبارت و جمله نوعی گونه شناسی (typology) می شدند. آخن بام، بعضی از اصول ساختمان هم نشینی مثل تضاد، قیاس و هماهنگی را توضیح داد که بعدها به وسیله متز در ساختارگرایی گسترش یافت. به نظر استم، «زیبایی شناسی فرمالیست ها، ضد دستوری و هنجارشکن و بیشتر سبک شناختی و بوطیقایی بود تا زبان شناختی».(۱)

چند تن از فیلم سازان شوروی متعلق به «مکتب مونتاژ» مانند آیزنشتاین، گروه «کارخانه بازیگران عجیب و غریب» و کولشوف نیز با فرمالیست ها روابط نزدیکی داشتند. آیزنشتاین در گونه ای فن و تکنیک گرایی با فرمالیست ها اشتراک نظر داشت. دیدگاه های آیزنشتاین و کولشوف درباره سبک فیلم که آن هم در مونتاژ خلاصه می شد، آشکارا با دیدگاه های شکل گرایانه فرمالیست ها مشترک بود. بعدها او مانند فرمالیست ها که از سوی حکومت، زیر فشار قرار گرفتند و از دیدگاه های خود دست برداشتند، از نظریه مونتاژ خود چشم پوشید و به تأثیر تمامی عناصر سبکی در زیبایی شناسی فیلم اذعان کرد. برای نمونه، در فیلم آلکساندر نوسکی(۱۹۳۸) دیگر اثری از مونتاژ تصادمی او دیده نمی شود.

۳. نوفرمالیسم

۳. نوفرمالیسم

ص:۱۷

۱– همان، صص ۴۹ – ۵۱.

در دهه ۱۹۶۰ متون کلیدی فرمالیست ها به انگلیسی ترجمه شد. زمانی که نشانه شناسی به بنیانی برای تئوری پردازی جدید درباره فیلم تبدیل شد، فرمالیسم را از عوامل مؤثر بر تحلیل وسیع خود از متون مختلف فرهنگی - هنری به شمار آورد. این امر همچنان ادامه دارد. این خیزش جدید فرمالیسم، نوفرمالیسم خوانده می شود.کتاب روایت در فیلم داستانی نوشته دیوید بوردول (۱۹۸۵) و مقاله شکستن زره شیشه ای نوشته کریستین تامسون (۱۹۸۸) از نخستین متونی هستند که درباره نوفرمالیسم نگاشته شده اند.(۱) تامسون دربارهدلیل نام گذاری نوفرمالیسم می گوید:

جنبش فرمالیسم روسی، چنان که در اصل بوده، اکنون به پایان رسیده است. امروز دیگر کسی نمی تواند خود را فرمالیست روس معرفی کند. وانگهی، چون فرمالیسم روسی روشی در مطالعات ادبی بوده است، استفاده از آن در هنرهای دیگر، مستلزم تغییراتی چند است. منتقد گاهی باید کاستی های روش اولیه را برطرف کند. ازاین رو، مطالعه فیلم نیازمند فرمالیستی نو است.(۲)

تامسون در جای دیگر به «توجیه نظری نیافتن تشبیه سینما به زبان» در میان فرمالیست ها اشاره دارد. او تلاش آخن بام و تینیانوف را درباره یافتن معادل زبان شعری در سینما، نافرجام می داند. نتیجه تلاش این دو به بیان تامسون این بود که «سینما، شاعرانه است، ولی عکاسی، کاربردی» که از نظر او این مطلب اشتباه است؛ زیرا عکس هم می تواند هنری باشد. ازاین رو، «در مطالعات نوفرمالیستی،

۱- The Oxford Guid to Film studies,p:۶۲.

۲- روش نوفرمالیستی در نقد فیلم، ص ۱۱۴. نمونه ای از این مطلب بحث «راوی» در داستان است که بوردول در کتاب روایت در فیلم داستانی و بوردول و تامسون در کتاب های هنر سینما، ج ۱، صص ۸۸ و ۸۹ و ۱۳۰ - ۱۳۳ به تفاوت آن در سینما پرداخته اند.

هیچ فرضی در این باره که سینما نوعی زبان است، وجود ندارد».(۱)

فصل دوم: مبانی فرمالیسم و نوفرمالیسم در نقد فیلم

اشاره

فصل دوم: مبانی فرمالیسم و نوفرمالیسم در نقد فیلم

پیش از طرح رویکرد نوفرمالیستی در نقد فیلم و ساحت هایی که در نقد فیلم کشف می کند، باید درباره آن مبانی که این رویکرد بر آن استوار است، سخن بگوییم. این مبانی آنجا که مباحث عام است و خاص سینما نیست، با مبانی فرمالیسم روسی مشترک است. به بیان تامسون، نظریه فرمالیستی «این قابلیت را دارد که به آسانی به اشکال مناسب برای رسانه های دیگر تبدیل شود».(۲)

۱. هنر و غیرهنر

۱. هنر و غیرهنر

شی ء هنری با زیبایی، یکسان و مترادف است. هر جا اثر هنری هست، زیبایی هم وجود دارد. تمایز اثر هنری از دیگر اشیا به دلیل کارکرد متفاوت آن است. ادراک انسان از اشیا، کاربردی است. به این معنا که ما ادراک خود را برای شناخت به کارمی بریم و این شناخت، وسیله ای است در خدمت هدف، ولی در رویارویی انسان با اثر هنری، ادراک، جنبه کاربردی ندارد و خود، هدف است. شکلوفسکی می گوید: «هنر همواره از زندگی جدا بوده است و رنگ آن به پرچمی که بر دروازه شهر افراشته اند، ارتباطی ندارد.»(۳) این امر مستلزم جدا بودن ماهیت اثر هنری از اشیا و دیگر پدیده هاست؛ امری که در حوزه ادبیات به

۱- روش نوفرمالیستی در نقد فیلم، ص ۱۲۸.

۲- همان، ص ۱۱۵.

۳- نظریه های نقد ادبی معاصر، ص ۳۲.

عنـوان ادبیـت از آن یـاد می شـود و بـه عناصـر و ویژگی هـایی در اثر ادبی اشـاره دارد که تغییریـافتنی نیست؛ یعنی آنچه ویژه ادبیات است. در حوزه سینما نیز سینمایی بودن و مسائلی ویژه هنر سینما مطرح می شود. تامسون می نویسد:

می توان رویکردی را به فیلم اتخاذ کرد که برای اصول تحلیل از خصایص منحصـرا سـینمایی بهره می برد؛ هدف نظریه پرداز، منتقد و تاریخ دان سینما، سینمایی بودن یا چیزی ویژه سینماست.(۱)

اگر سینما و به طور کلی هنر، ماهیت کاربردی ندارد، پس کارکرد آن چیست؟ توماشفسکی می نویسد:

تقابل نثر و شـعر، زبان عملی و کاربردی با زبان های دیگر است که قوانین خاص خود را دارند و خصـیصه اصـلی آنها نه ارائه یک گزاره به عنوان واسطه ای ساده یا بازی یک ساز و کار خودکار، بلکه به عنوان عنصری است که نوعی ارزش زیباشناختی اصـیل یافته و به خودی خود یک هدف زیباشـناختی است. زبان شـعری نیز به وسیله این تمهیدات ویژه، توجه را به خود جلب می کند و یک ادراک زیباشناختی منحصر به فرد ایجاد می کند.(۲)

بنابراین، آثار ادبی متونی هستند که زبان غیرکاربردی و زیباشناختی دارند. بوردول می گوید:

فعالیت هنری به آن دسـته از مهارت هایی اطلاق می شود که به خاطر مقاصـد غیر عملی صورت می پذیرند. در هنر تجربی به جای تمرکز بر نتایج عملی ادراک، توجه خویش را به نفس فرآیند معطوف می داریم.(۳)

۱- همان، ص ۱۲۴.

۲- روش نوفرمالیستی در نقد فیلم، ص ۱۲۴.

۳- دیوید بوردول، روایت در فیلم داستانی، برگردان: علاءالدین طباطبایی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۵، چ ۱، ج ۱، ص ۷۱.

در هر صورت، اگر کلمات و ترکیب آنها در اثر ادبی از آن اثری هنری می سازد، این امر در سینما چگونه است؟ تامسون می نویسد:

در این مورد تمایزی میان استفاده هر روزه از تصاویر متحرک و کاربرد هنری آنها نیست... گرچه از برخی فیلم ها استفاده کاربردی می شود، ولی نمی توان [برخلاف متون کلامی] نتیجه گرفت که آنها فیلم نیستند. فیلم هرگز زبان به معنای دقیق کلمه نیست؛ زیرا عناصر مادی سینما، به خلاف کلمات فاقد دلالت های معنایی مشخص و ثابتند.(۱)

در سینما عناصری وجود دارند که می توانند مانند کلمات در ادبیات عمل کنند. این عناصر بسته به اینکه چه مقاصدی برای آن در نظر گرفته شود، در ترکیب با یکدیگر، فیلم کاربردی و غیرهنری یا فیلم هنری و زیباشناختی را می سازند. این عناصر در پنج نوع اصلی عبارتند از:

الف) میزانسن: شامل نورپردازی، صحنه پردازی، لباس و آرایش بازیگر، بازیگری؛

ب) فیلم برداری: شامل عدسی، زاویه، تراز، ارتفاع، فاصله دوربین و قاب متحرک؛

ج) تدوین: شامل گرافیک، ریتم، زمان و فضا؛

د) جلوه های اپتیکی؛

ه) صدا: شامل موسیقی، افکت صوتی و گفتار انسان.

همچنان که اشاره شد، ترکیب این تکنیک ها در فیلم برای «سینمایی شدن» کافی نیست. کیفیت زیباشناختی آنها در نهایت با توجه به ماهیت غیرکاربردی و در نتیجه، شیوه ترکیبشان بستگی دارد. فیلم کاربردی از تکنیک ها به شیوه ای

۱- روش نوفرمالیستی در نقد فیلم، ص ۱۲۴.

خنثی استفاده می کند تا به انتقال داده ها و ارائه اطلاعات بپردازد. این نوع فیلم ها (فیلم های اطلاع رسانی) تقریباً همیشه در کلاس یا سخنرانی ها به نمایش درمی آیند و همچون واقعیت هایی معتبر در نظر گرفته می شوند، ولی فیلم زیباشناختی از تکنیک های سینمایی به گونه ای بهره می برد که فراتر از رویداد فیلم برداری شده با دوربین به بازی ادراکی دست یابد. در این فیلم ها، سازمان دهی منظم تکنیک ها در یک فیلم؛ یعنی سبک اهمیت دارد و مورد توجه است. در این میان، فیلم های مستندی وجود دارند که سبک آنها در خدمت اطلاع رسانی نیست، بلکه جنبه زیبایی شناختی و غیرکاربردی یافته و جنبه اطلاع رسانی آن ضعیف است. در این تقسیم، «سینمای مستند میان فیلم های کاربردی و زیباشناختی جای دارد.»(۱) مجموعه روایت فتح، نمونه ای از این فیلم هاست.

به گفته تامسون، «تلقی ما از یک فیلم به عنوان زیباشناختی یا کاربردی تا حد زیادی منوط به زمینه آن است.»(۲) به این معنا که فیلم های اطلاع رسانی تقریبا همیشه در کلاس ها یا سخنرانی ها به نمایش درمی آیند و فیلم های زیباشناختی در سینماها، موزه ها و دانشکده های سینمایی و ساعت های ویژه ای از تلویزیون. البته باید توجه داشت که مرزبندی ها همیشه دقیق و قاطع نیست. مثالی که تامسون می زند این است: ممکن است از فیلم حافظه دنیا (آلن رنه) که فیلمی مستند درباره کتاب خانه ملی فرانسه است و بیانی استعاری درباره کتاب خانه به عنوان زندانی بشری دارد، در کلاس درس برای آشنایی با کتاب خانه ملی فرانسه استفاده کرد و در کلاس های سینمایی به سبک رنه توجه داشت.

۱- نک: روش نوفرمالیستی در نقد فیلم، ص ۱۲۷.

۲- همان.

می توان فیلم توت فرنگی هـای وحشـی را در کلاس فلسـفه برای طرح مسائـل فلسـفی مورد توجه قرار داد و در عین حـال در سالن سینما به عنوان فیلم زیباشناختی دید. به بیان تامسون، «کارکردهای اجتماعی فیلم در هر زمینه تعیین می کند که آیا بیننده آن را به روشـی کاربردی تماشا کند یا زیباشناختی.»(۱) نگاه کاربردی در مثال های بالا، فیلم را کاربردی نمی کنـد. همچنان که «تحمیل ادراک زیباشـناختی هر شی ء را زیبایی شناسانه نمی کند؛ زیرا کاربرد زیباشناختی، نوعی کار کرد ساختاری است که در شی ء (سبک) و زمینه آن قابل اثبات است».(۲)

ازاین رو، تنها فیلم هایی که تکنیک های به کار رفته در آنها کارکرد زیباشـناختی دارند، از خصـلت هنری بودن بهره می برند و موضوع نقد نوفرمالیستی هستند.

۲. کارکرد هنری

۲. کارکرد هنری

اگر هنر، غیرکاربردی است، پس کارکرد آن چیست؟ فرمالیسم یکسـره انتقال جهان بینی هنرمنـد را به عنوان وظیفه و کارکرد هنر کنار گذاشـته است؛ زیرا چنین امری به دوگانگی شـکل و محتوا می انجامد که با وحدت ارگانیک اثر هنری منافات دارد. این امر همچنین با اسـتقلال و تمایز ماهوی اثر هنری از مثلاً یک اثر فلسـفی متفاوت است. با این بیان، مضـمون به خودی خود هدف نیست، بلکه عضوی از شکل اثر هنری است و تنها گنجاندن مثلاً یک پرسش فلسفی حتی وزین در آن امتیازی برای آن نخواهد بود.

از نظر فرمالیست ها، کارکرد اصلی اثر هنری، نو کردن ادراک با استفاده از

۱- همان.

۲- همان، ص ۱۲۸.

شیوه آشنایی زدایی است. وقتی ادراک دچار عادت می شود، به شکل خودکار عمل می کند؛ یعنی آنچه در زندگی روزمره اتفاق می افتد. هنر می خواهد به تغییر ادراک و آشنایی زدایی کمک کند. به همین دلیل، پیچیده و کند کردن ادراک، مطلوب است. شکلوفسکی می نویسد:

عادت زدگی کار، لباس ها، اثاثیه خانه، همسر و ترس از جنگ را در کام خود فرو می برد و به یمن هنر است که می توان زندگی را یک بار دیگر احساس کرد. هدف هنر این است که احساس چیزها را آنچنان که از طریق حواس ادراک می شوند، منتقل کند، نه آنچنان که فهمیده می شوند. تکنیک در هنر، برای ناآشنا کردن اشیا، دشوار کردن شکل و افزودن بر مدت ادراک است؛ زیرا ادراک به خودی خود، یک هدف زیباشناختی است و باید امتداد یابد. هنر راهی است برای تجربه کمال شکلی یک شی ء؛ خود شی ء اهمیت ندارد.(۱)

این بیان شکلوفسکی با دیدگاه کانت درباره امر زیبا تناظر دارد. اول اینکه امر زیبا فهمیدنی نیست، بلکه احساسی است.(۲) دوم اینکه احکام مبتنی بر زیباشناسی از هر غایت و مقصودی جداست. کانت می گوید:

هنر زیبا، نحوه تصوری است که فی نفسه غایت مند است و گرچه عاری از هر غایت [معیّنی] است.(۳)

استفان کورنر، شارح نظریه های کانت می نویسد:

مثلاً اسب زیبایی در حال یورتمه، به عنوان کل هماهنگ و موزون، ممکن است جدا از هر نوع مقصود و غایت و حتی سوای هرگونه مفهوم (از قبیل مفهوم اسب یا اسب در حال دویدن است) تحسین ما را برانگیزد. در این

۱- همان، ص ۱۲۹.

۲- ایمانوئل کانت، نقد قوه حکم، برگردان: عبدالکریم رشیدیان، تهران، نی، ۱۳۸۱، چ ۲، ص ۲۴۲. احساس در اصطلاح کانت معنای خاصی است که با ادراک احساسی فرمالیست ها متفاوت است.

۳- همان، ص ۲۴۱.

صورت، ستایش ما فقط جنبه زیباشناختی دارد.(۱)

ادراک اثر هنری بر پیچیده و نامأنوس کردن شکل و آشنایی زدایی مبتنی نیست، بلکه بر جنبه تشابه شکلی نیز استوار است. در بحث زمینه، در این بـاره بیشتر سـخن خواهیم گفت. بـا این توضـیح، انـدیشه و محتوا در خـدمت نوعی بـازی ادراکی قرار می گیرد و به عنوان یک عنصر در شکل ارگانیک اثر نقش دارد.

ص:۲۵

۱- نظریه های نقد ادبی معاصر، ص ۲۱.

۳. ادراک و احساس

۳. ادراک و احساس

توجه به ادراک اثر هنری در دیدگاه فرمالیست ها و نوفرمالیست ها اهمیت ویژه ای دارد. انسان در رویارویی با اثر هنری آن را ادراک می کند. در این صورت، ادراک کننده و ادراک شونده (شی ء) وجود دارد. ادراک زیباشناختی در رویارویی با شکل شی ء ادراک شونده صورت می گیرد.

به بیان تامسون «شکل مستلزم وجود رابطه میان این دو است و نه صرف وجود یک نظام در اثر.»(۱) او چنین دیدگاهی را بیشتر فلسفی و متأثر از پدیدارشناسی هوسرل می داند تا روان شناسی. گرچه نوفرمالیست ها (بوردول در روایت در فیلم داستانی و او و تامسون در هنر سینما) ادراک و شناخت را بر پایه روان شناسی بنا می گذارند؛ فرمالیست های روس درباره ادراک از پدیدارشناسی هوسرل تأثیر پذیرفته بودند. هوسرل بر خودکار شدن ادراک در اثر تکرار و عادت زدایی از آن تأکید می کند، ولی تکیه او بر «کنار زدن لایه های مفهوم پردازی و پیچیدگی ها بود تا اینکه به ادراک تازه ای از خود شی ء باز گردد.» به عبارت دیگر، هدف

ص:۲۵

۱- همان.

«باز آفرینی ادراک یا تجربه نخستین» بود. در حالی که فرمالیست ها بر عکس برای رهایی از خودکار شدن و عادت زدگی، پیچیده کردن شکل و در نتیجه دشوار و طولانی شدن ادراک را در نظر داشتند. این ادراک نو در هنر با ادراک نخستین متفاوت است و در نتیجه، هنر، نه ابزاری برای «بازگشت به تجربه غیرزیبایی شناختی و اولیه از یک شی ء»، بلکه ایجاد نوعی ادراک است که «ویژه اشیای زیباشناختی است».(۱)

با وجود اهمیت مقوله ادراک احساسی در دیدگاه فرمالیست ها، تعریف دقیقی از سوی آنان درباره آن ارائه نشده است. شکلوفسکی می گوید: «ادراک هنری، ادراکی است که در آن شکل، احساس می شود.»(۲) او در جای دیگر می نویسد: «هدف هنر، احساس مستقیم و بی واسطه اشیاست؛ بدان گونه که به ادراک حسی درمی آیند، نه آن گونه که شناخته شده و مألوفند».(۳)

احساس و ادراک احساسی در حیطه روان شناسی به دو معنا قابل طرح است:

اول - احساس به معنای تجربه ای که توسط یکی از حواس در انسان صورت می گیرد. این تجربه های احساسی که رویدادهای حسی ساده ای هستند، وقتی به فرآیندهای سطح بالاتر؛ یعنی فرآیندهای شناختی مانند حافظه و تفکر بستگی پیدا می کنند، ادراک نامیده می شوند. «ادراک، فرآیندی است که ما از طریق آن، طرح هایی از محرک ها را [که بر حواس ما تأثیر می گذارند] در محیط خود سازمان

۱- همان، ص ۱۲۶.

۲- به نقل از: همان، ص ۱۲۵.

۳- نظریه های نقد ادبی معاصر، ص ۸.

می دهیم و تفسیر می کنیم».(۱)

ادراک زیباشناختی به این معنا مرحله ای بعد از تجربه حسی اشیا است و بر اثر سازمان دادن و تفسیر به وجود می آید، مانند: ادراک زیبایی یک موسیقی.

دوم – احساس به معنای عواطف و هیجانات است که به طور کلی به «تمامی تغییرات ناگهانی که بعد از یک ادراک حسی یا تصور یا یادآوری آن در رفتار فرد پیدا می شوند و با اضطراب بدنی همراه هستند»،(۲) گفته می شود، مانند: ترس، خشم، محبت، احساس موفقیت، مقبولیت، هم دردی و... . ظاهرا کاربرد احساس در گفته های فرمالیست ها عام است و هم ادراک حسی و هم عواطف را شامل می شود.

نوفرمالیست ها در کتاب هنر سینما در بحث شکل و احساس همین معنای عام را در نظر دارند. انتخاب واژه feeling که هم به احساس ناشی از حواس و هم به عواطف و هیجانات احساسی گفته می شود، از همین امر حکایت می کند. آنجا که آنان در فیلم دو نوع احساس را از یکدیگر جدا می کنند، منظورشان جنبه ادراک حسی است. «احساسات بازآفرینی شده در اثر هنری، احساساتی که در رویارویی با اثر به بیننده دست می دهد. اگر بازیگری تظاهر به درد می کند، احساس درد در درون فیلم باز آفرینی شده است. از سوی دیگر، اگر بیننده ای که یک حالت دردبار را می بیند، به خنده بیفتد (چیزی که در

۱– ریتا. ال اتکینسون و دیگران، زمینه روان شناسی، برگردان: گروه مترجمان، تهران، رشد، ۱۳۷۳، چ ۸، ج ۱، ص ۲۴۵.

۲– علی اکبر شعاری نژاد، روان شناسی رشد، تهران، انتشارات اطلاعات، ۱۳۶۴، چ ۵، ص ۲۵۰.

فیلم های کمدی معمولی است)، احساس سرخوشی به بیننده دست داده است. هر دو نوع احساس، دلالت های شکلی دارند».(۱)

در جای دیگر، منظور از احساس، تأثیر عاطفی فیلم است. «یک چشم انداز شاد ممکن است در تقابل با منظره ای غم انگیز قرار گیرد. یک حادثه غم انگیز ممکن است با یک تدوین یا موسیقی شوخ تخفیف یابد. همه احساس های حاضر در یک فیلم ممکن است از خلال شکل آن به صورتی دیده شوند که به طور نظام مند به یکدیگر مرتبط هستند».(۲)

ایجاد واکنش احساسی دوست داشتن افرادی در فیلم که در زندگی واقعی خوار شمرده می شوند، کاربرد احساس به معنای عواطف است.

بوردول در کتاب روایت در فیلم داستانی درباره ادراک به روشنی سخن گفته است.(۳) از نظر او از آنجا که نوفرمالیسم نظریه ای است که بر ادراک و فعالیت تماشاگر مبتنی است، باید بر اساس «یک نظریه عمومی ادراک و شناخت» قرار گیرد. به گفته او نظریه وی «به بررسی آثار عاطفی تماشای فیلم نمی پردازد.» او تأثیر عاطفی تماشای فیلم را انکار نمی کند، ولی آنچه اهمیت دارد، «جنبه هایی از تماشای فیلم است که به تجسم داستان و جهان آن در ذهن بیننده منجر می شود».

بوردول، نظریه سازه گرایی (constractivism) را که هلم هولتز بنیان گذار آن در روان شناسی ادراک و شناخت بود، به بحث ادراک فیلم می کشاند. استنباط، یکی از مفاهیم محوری در روان شناسی سازه گراست. انسان «بر اساس مفروضاتی»

ص:۲۸

۱- هنر سینما، ص ۵۴.

۲- همان، ص ۵۴.

۳- روایت در فیلم داستانی، ج ۱، صص ۶۵ - ۸۷.

که از طریق داده ها، قوانین درون ذاتی یا دانش قبلی حاصل می شود، به «استنتاج های ادراکی در خصوص محرک» دست می زند. به بیان او «در نظریه های سازه گرا جایی برای تفکیک سهل و آسان شناخت و ادراک وجود ندارد.» همچنان که در تعریف ادراک در کتاب زمینه روان شناسی نیز این مطلب مشهود است.

بر اساس روان شناسی سازه گرا، فرضیه سازی و استنباط، نقش مهمی در ادراک دارد و تجربه های حسی ناکافی اند. ضمن اینکه مرز میان ادراک و شناخت در این نظریه از میان رفته است. در تمامی فعالیت های ادراکی و شناختی، مجموعه سازمان یافته اطلاعات پیشین، فرضیه سازی های ما را جهت می بخشند. مجموعه سازمان یافته اطلاعات، طرح واره(۱) نامیده می شود. برای مثال، تصویر ذهنی یک پرنده در حافظه، طرح واره ای است برای شناسایی بصری یک پرنده.

در رویارویی بیننده با اثر هنری، تماشاگر با توجه به اثر، انتظارها و فرضیه هایی را در ذهن خویش می سازد که مولود طرح واره های او هستند. این طرح واره ها نیز خود از تجربه های روزمره دیگر آثار هنری و غیره سرچشمه می گیرد. بر این اساس، در ادراک فیلم سه دسته عوامل دخالت دارند:

۱. قابلیت های ادراکی انسان مانند درک نکردن تغییرهای سریع شدت نور، توهم حرکت و درک نکردن تقطیع و فاصله هنگام نمایش فیلم، توهم عمق و... .

۲. دانش و تجربه پیشین که مبتنی بر استفاده از طرح واره ها و فرضیه سازی یا ابطال فرضیه بر اساس آنها در رویارویی با فیلم است.

۱- schemata.

۳. ماده و ساخت فیلم که هر فیلم، ساخت های اطلاعاتی نظام روایی و نظام سبک شناختی را به بیننده انتقال می دهد و فرضیه سازی درباره فیلم و طرح واره های به کار رفته با آن ساخت محک می خورد.

روشن است که نظریه ادراک سازه گرای بوردول در فیلم، نسبتی با احساس به معنای عاطفه نـدارد، ولی او به طور کلی، تأثیر عاطفی فیلم را در بیننده نفی نمی کند. از نظر او «از میان نظریه های عواطف، آنها که احساس و عاطفه آدمی را با انتظارات او و تأخیر یا وقفه در تحقق آنها در ارتباط تنگاتنگ می دانند، بیشتر از دیگر نظریات با دیدگاه سازه گرایانه هم آوازند».

۴. زمینه

۴. زمینه

نقـد نوفرمالیستی می خواهـد با تکیه بر اجزا و عناصـری که شـکل فیلم را تشـکیل می دهند، به نقد آن بپردازد. بنابراین، روش بافت مند(۱) را انتخـاب می کنـد، ولی دیگرزمینـه هـا، یعنی تمـامی آن چیزهـایی کـه متـن در آن به وجـود می آیـد (شـرایط سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، نیت مؤلف و...) چه جایی در نقد دارند؟

به بیـان تـامسون، به عقیـده فرمـالیست هـا «هر اثر به عنوان یـک زمینه و بـافت، متکی بر روابطش بـا نظـام های دیگر است: در ادبیات زبان غیر شعر، آثار دیگر، وجوه گوناگون زندگی روزمره. آنان این نظام های خارجی را پس زمینه می نامیدند.»(۲) به همین ترتیب، «نوفرمـالیسم بر آن نیست که مؤلف، ژانر یـا هر نوع دیگری از مطـالعه فیلم را کنـار بگـذارد، بلکه می خواهـد با شکستن محدوده

ص:۳۰

۱- contextual.

۲- روش نوفرمالیستی در نقد فیلم، ص ۱۱۷.

تنگ مطالعات زمینه گرا، تأکید سنتی بر این گونه رویکردها را تغییر دهد».(۱)

از نگاه نوفرمالیستی، زمینه گرایی حقیقتی، برخلاف نقد نو که صرفا به بافت یا زمینه خود اثر (روابط درونی عناصر اثر) اکتفا می کرد، ارتباط این بافت و زمینه با دیگر زمینه هاست. از همین جا نقد نوفرمالیستی به تاریخ گری قدم می گذارد.

بنابراین، می توان بیان نوفرمالیسم را این گونه تعبیر کرد که آنان مطالعه فیلم در حیطه بافت و زمینه فیلم را مطالعه متن گرا و مطالعه فیلم در حیطه زمینه های دیگر (پس زمینه ها به تعبیر فرمالیست ها) را مطالعه زمینه گرا می نامند. همین تعبیر از یاکوبسن نقل شده است. او می نویسد:

تاریخ نگاران قدیمی ادبیات، به آن مأمورهای پلیس می مانند که برای دستگیری یک فرد، همه کس را بازداشت و اموال همه را ضبط می کنند. تاریخ نگاران ادبیات نیز همه چیز را به کار می گیرند: زمینه اجتماعی، روان شناسیک، سیاست و فلسفه. آنان به جای اینکه از روش پژوهش ادبی سود جویند، مجموعه ای از اصول خودساخته را پیش می کشند.(۲)

به پیشنهاد نوفرمالیست ها می توان زمینه ای را که اثر در آن خلق می شود و نیز بستری را که اثر در آن ادراک می شود، به قراردادها و تجربه های روزمره و دیگر آثار هنری تقسیم کرد. ادراک فیلم از سوی مخاطب، همیشه با تجربه هایی که او از دنیای واقعی و زندگی واقعی دارد، صورت می گیرد و در بسیاری موارد به ادراک فیلم می انجامد. تمایز داستان از طرح و توطئه نیز با مفهوم زمینه رابطه دارد. داستان که از طرح استنباط می شود و بنابراین، ساخته

۱- همان، ص ۱۲۲.

۲- ساختار و تأویل متن، ج ۱، ص ۴۳.

ذهن بیننـده است، بر مبنـای آگاهی از اصول علت و معلولی که در زنـدگی روزمره کارایی دارد، به دست می آیـد. در بخش شکل در روایت، در این باره بیشتر سخن خواهیم گفت.

همچنین قراردادهـای موجود در فیلم هـای دیگر، او را در ادراک فیلمی که اکنون در حـال دیـدن آن است، کمـک می کنـد. برای مثـال، «یکی از قراردادهـای شـکل روایی این است که روایت، مسائـل مبتلاـ به شخصـیت هـا را حل می کنـد.»(۱) دنیای واقعی و دیگر آثـار هنری، مخـاطب را «مهیـای درک اشارت های شـکلی» اثر می کنـد. با این حال، دنیای متن با دنیای خارج متفاوت است و فیلم، انتظارها و درک بیننـده را در یک بازی شـکلی شـرکت می دهـد. بنابراین، نوفرمالیسم نمی خواهد زمینه ای را که اثر در آن خلق و ادراک می شود، یکسـره کنار بگـذارد، بلکه تأکیـد خود را بر شـکل اثر قرار می دهـد. هر ارجاع و اشارتی باید از معبر شکل بگذرد و با استناد بدان صورت گیرد.

درک فیلم بر زمینه تـاریخی متکی است. اینکه فیلم در چه برهه تـاریخی و در چه شـرایط سیاسـی، اقتصـادی و فرهنگی ساخته شـده است، می توانـد به درک و تفسـیر آن کمک کنـد. نوفرمالیست ها در کتاب هنر سـینما توضـیح می دهند که در کشـف سطوح معنـایی فیلمی ماننـد جـادوگر شـهر زمرد (ویکتورفلمینـگ) با توجه به اینکه فیلم پس از بحران اقتصادی امریکا در دهه ۱۹۳۰ ساخته شده است، می توان معنایی ایدئولوژیک را نیز از آن استنباط کرد.(۲)

۱- هنر سینما، ص ۵۲.

۲- همان، ص ۵۸.

نبایـد دنیـای اثر را کاملاًـ بـا جهـان واقعی مقـایسه کرد، بلکه بایـد کارکرد عناصـر شـکلی آن را در بافت و کلیت فیلم در نظر گرفت. تامسون پس از تأکید درباره لزوم درک این کارکرد و شـناخت موقعیت مفاهیم درون اثر و نتیجه گیری های ضمنی از آن در ارتباط با واقعیت می نویسد:

منتقد ظاهربین فیلم برکنار شده (لینا ورتموله) را فیلمی درباره کشـمکش سیاسـی میان یک پیش خدمت مارکسیست و زنی از طبقـات بالا تلقی می کنـد، ولی منتقـد نوفرمالیست نشان خواهـد داد که موضع فیلم در پایان به داسـتانی درباره عشق رمانتیک بـدل می شود. در آن لحظه، بیننـده از نظر عـاطفی، درگیر این خـط هرمنوتیـک می شود که آیـا قهرمـان زن از موقعیت ممتاز طبقاتی خود چشم خواهـد پوشـید و در جزیره به معشوق خواهـد پیوست یا خیر. موقعیت رمانتیک، تقریباً این واقعیت را از نظر پنهان می کنـد که جزیره محل زنـدگی آنها، جامعه ای آرمانی و بی طبقه نیست، بلکه جامعه ای است که در آن موقعیت های طبقاتی صـرفاً معکوس شده است... بنابراین، اگرچه مفاهیم مارکسیستی وجود دارند، ولی تا حد یک عامل فرعی سقوط کرده اند و نقد آنها باید با توجه به این واقعیت ها انجام گیرد.(۱)

باید دانست نیت مؤلف و تاریخچه تولید فیلم به عنوان زمینه اثر، منتقد را در درک و تفسیر اثر کمک نمی کنند؛ زیرا آنچه در فیلم مانند یک سیستم مهم است، کارکرد عناصر در کلیت آن است، نه تاریخچه تولید و نیت مؤلف. نویسندگان هنر سینما در این باره مثالی می زنند که در درک این دیدگاه و نقد آن مفید خواهد بود:

ما در بررسـی کارکرد، کاری به تاریخچه تولیـد فیلم نداریم. از نقطه نظر نیت فیلم ساز، ممکن است دوروتی به این دلیل آواز او نور رنگین کمان را (در

۱- روش نوفرمالیستی در نقد فیلم، ص ۱۳۹.

فیلم جادوگر شهر زمرد) بخوانـد که آواز خواندن از مفاد قرارداد جودی گارلند با کمپانی متروگلدین بوده است، ولی از نظر کارکرد می توانیم بگوییم که خوانـدن آن آواز توسط دوروتی، کارکردهای روایی و سبکی معینی را به عهده دارد. این آواز آرزوی او را برای ترک خانه نشان می دهد؛ اشاره به رنگین کمان، پیشاپیش خبر از سفر هوایی او و به سکانس های رنگی شهر زمرد می دهد و به همین ترتیب.(۱)

بنابراین، به طور کلی آنچه در نقد نوفرمالیستی اهمیت دارد، کارکرد شکل فیلم به عنوان یک سیستم است؛ شکلی که بیننده درک می کند و به وسیله آن، سطوح معنایی گوناگون فیلم درک می شود. در این صورت، مؤلف و نیت او از اثر جدا می گردد. در اینجا دلالت عناصر فیلم در کارکرد شکلی آنها تحقق یافته است. بنابراین، نه تنها به دانستن نیت مؤلف نیازی وجود ندارد، بلکه مفید هم نیست و اثر در دلالت خود، استقلال دارد.

۱- هنر سینما، ص ۶۲.

فصل سوم: روش نوفرمالیستی در نقد فیلم

اشاره

فصل سوم: روش نوفرمالیستی در نقد فیلم

نقد نوفرمالیستی تمرکز خود را بر روی شکل فیلم قرار داده است. برای همین نویسندگان کتاب هنر سینما، نقدهای نمونه ای خود را بر چند فیلم در پایان کتاب نقدهای تحلیلی می نامند. در هر صورت، همه هنرها شکل هنری دارند، ولی شکل در هر هنر، ویژه آن هنر و با دیگر هنرها متفاوت است. بخشی از این مسئله برخاسته از امکانات رسانه ای هر هنر است. برای مثال، در هنر موسیقی ملودی، ریتم، پولیفونی یا نبودن پولیفونی و سازبندی، شکل موسیقی را تشکیل می دهند، ولی در هنر فیلم در بحث از شکل دقیقاً چه چیز مورد نظر است؟ نخست باید این نکته را در نظر داشت که شکل یک سیستم متشکل از عناصری است که سیستم را تشکیل می دهند و «سیستم عبارت است از گروهی از عناصر که به هم وابسته اند و روی هم تأثیر می گذارند. بدن انسان یک سیستم است. دستگاه های انتزاعی تر نظیر مجموعه قوانین حاکم بر یک کشور نیز دارای یک سیستم هستند.»(۱) «شکل [نیز] عبارت است از آن سیستم فراگیر حاکم بر روابط بین عناصر (عناصر روایی در فیلم روایی و عناصر سبک شناختی) که می توانیم در یک فیلم کامل درک کنیم».(۲)

همچنان که از این تعریف برمی آید، شکل مانند یک سیستم، در درون خود چند سیستم فرعی کوچک تر مثلاً سیستم روایی و سیستم سبک شناختی دارد.

ص:۳۵

۱- همان، ص ۴۸.

۲- همان

برای مثال، یک فیلم داستانی از اجزا و عناصری داستانی تشکیل شده است، مانند: علیت، فضا و زمان. همچنین فیلم، داستان خود را به وسیله عناصری سبکی همچون فیلم برداری، میزانسن، تدوین و صدا بیان می کند. مجموعه این عناصر، شکل فیلم را تشکیل می دهند. بنابراین، بیننده در درک فیلم به طور کلی، با دو دسته عناصر، روبه رو است:

الف) عناصر روایی [در فیلم روایی] یا شکل روایی و شکل غیرروایی؛

ب) عناصر سبکی.

از آنجا که نقد نوفرمالیستی متکی بر نقد شکلی است، بخش مفصلی از مباحث این روش انتقادی را بررسی عناصر شکلی تشکیل می دهد.

فرمالیست ها و نوفرمالیست ها در نقد شکلی اثر، ساختار مسلطی را در اثر در نظر می گیرند که ساختارهای دیگر اثر به دور آن جمع می شوند. تینیانوف می نویسد:

نظام های ادبی نه محصول تعامل مسالمت آمیز همه عوامل، بلکه نتیجه غلبه یا تسلط یک (یا گروهی از) عواملند که از حیث کارکرد، بقیه را به انقیاد خود درمی آورند.(۱)

نوفرمالیست ها این اصل را در سینما به کار بسته اند. تامسون اصل مسلط در وسترن های هالیوودی رده ب را «مجموعه ای از قراردادهای مشترک در فیلم های متعدد» می داند.(۲) به اعتقاد او یک اثر اصیل و بدیع «ساختار مسلط و ویژه» خود را دارد. برای نمونه، نوئل بورچ فیلم une simple histore ساخته هاون را با توجه به همین اصل ساختار مسلط به کمک مهم ترین تمهید آن؛ یعنی به وسیله بازی با روابط

۱- روش نوفرمالیستی در نقد فیلم، ص ۱۲۹.

۲- همان.

ناهم زمان صدا و تصویر تحلیل کرده است.(۱)

۱. عناصر شکل روایی و شکل غیرروایی

۱. عناصر شکل روایی و شکل غیرروایی

فیلم، همیشه حکایت و روایت ندارد. بعضی فیلم ها هستند که غیرروایی اند، مانند فیلم های آموزشی و تبلیغی. همان گونه که فیلم های روایی در روایت خود اصول و قواعد شکلی دارند، فیلم های غیرروایی نیز از اصول شکلی بهره می برند.

الف) اصول شکل روایی

روایت، مجموعه ای از حوادث علّی و معلولی است که در زمان و مکان روی می دهد. از سه مؤلفه علیت، زمان و مکان، دو مؤلفه اولی در روایت اهمیت بیشتری دارند. روایت در هنرهای متعددی از جمله ادبیات، تئاتر و فیلم وجود دارد. حتی برای یک تابلوی نقاشی می توان روایتی بیان کرد. چیزی که هست، هر هنر با استفاده از امکانات رسانه ای ویژه خود، به بیان روایت می پردازد؛ امری که در سینما از آن به عنوان سبک نام برده می شود. بوردول در کتاب روایت در فیلم داستانی، تحلیل روایت را با بررسی رابطه متقابل طرح و سبک فیلم، ویژگی نقد نوفرمالیستی می شمارد.(۲)

روایت نیز مانند سبک از اصول شکلی بهره مند است. اصول چهارگانه شکل در روایت به این ترتیب هستند:

۱. تمایز داستان و طرح

مجموعه رویدادهای یک روایت، داستان(۳) را می سازند. در داستان،

ص:۳۷

۱- همان، ص ۱۳۰.

۲- روایت در فیلم داستانی، ج ۱، ص ۱۰۴.

۳- story.

چینشرویدادها بر حسب نظم واقعی جهان داستان است. مخاطب، داستان را استنباط می کند. تینیانوف می گوید: «داستان هرگز ارائه نمی شود، بلکه تنها می توان آن را حدس زد».(۱)

در مقابل، طرح(۲) شامل همه رویدادها با ترتیب زمانی ویژه ای است که بهمخاطب ارائه می شود. توماشفسکی می گوید:

داستان در مقابل طرح و توطئه قرار دارد؛ طرح و داستان هر دو زاییده اطلاعات واحدی هستند. طرح به نظم رویدادهای اثر و مجموعه فرآیندهای اطلاعاتی که بر اساس آنها رویدادها را درک می کنیم، مربوط است.(۳)

کاربست طرح و داستان در هنر فیلم نیازمند دگرگونی هایی است. در فیلم «مجموعه رویدادهای یک روایت، چه آنها که آشکارا دیده می شوند و چه آنها که توسط بیننده استنباط می شوند، داستان را می سازند.»(۴) نتیجه و برآیند داستان، جهانی داستانی خواهد بود که در یونانی diegesis (داستان نقل شده) گفته می شود، ولی طرح شامل تمامی وقایع داستان است که در فیلم شنیده و دیده می شود. همچنین شامل اطلاعاتی است که به دنیای داستان ارتباطی ندارد. مانند عنوان بندی یا موسیقی فیلم که شخصیت ها در دنیای فیلم آنها را نمی بینند و نمی شنوند. بنابراین، طرح شامل عناصر غیرداستانی نیز هست.

به اعتقاد بوردول، تمایز میان طرح و توطئه و داستان تا زمانه ارسطو قدمت دارد، ولی این فرمالیست های روسی بودند که بنیان های نظری آن را مطرح

۱- به نقل از: روایت در فیلم داستانی، ج ۱، ص ۱۰۶.

۲- plot.

۳- به نقل از: روایت در فیلم داستانی، ج ۱، ص ۱۰۶.

۴- هنر سینما، ص ۷۵.

کردند؛ به گونه ای که هیچ نظریه ای درباره روایت از آن بی نیاز نیست.(۱) او در نظریه اش درباره روایت که مبتنی بر روان شناسی سازه گراست، به توضیح و تبیین استنباط داستان از طرح پرداخته است. بر اساس روان شناسی سازه گرا، انسان در ادراک و شناخت، به استنباط (فرضیه و آزمایش) بر اساس اطلاعات و تجربیات پیشین دست می زند.

به بیان تامسون، هر روایت از یک داستان - بخشی که بینا رسانه ای است - و یک طرح تشکیل می شود و طرح، تمهیدات سینمایی گشایش داستان به وسیله سبک است.(۲) بنابراین، آنچه اهمیت دارد، طرح و توطئه است و داستان، محملی است برای به رخ کشیدن شکل های سینمایی (شکل های روایی و سبکی).

۲. علت

علت در روایت گاه علت ماورای طبیعی، گاه حیوان و گاه انسان است. گاه علت های اجتماعی مانند: جنگ در فیلم رم، شهر بی دفاع (روبرتو رسلینی) و علت های اقتصادی مانند: بی کاری در فیلم دزدان دو چرخه (ویتوریودسیکا) و علت های سیاسی مانند: مبارزه با استعمار فرانسه در فیلم نبرد الجزیره (جیلوپونته کوروو) در روایت عمل می کنند.

علیت بیشتر به عنوان شخصیت، در روایت حضور دارد. شخصیت در نگاه فرمالیست ها مجموعه ای از ویژگی ها است و شخصیت هایی غنی تر هستند که این ویژگی های بی شمار را داشته باشند. توماشفسکی می نویسد:

شخصیت مضمونی است که امکان درک آمیزه ای از نقش مایه ها و طبقه بندی

۱- روایت در فیلم داستانی، ج ۱، ص ۱۰۵.
۲- روش نوفرمالیستی در نقد فیلم، ص ۱۳۲.

یا تنظیم آنها را فراهم می کند...(۱) شخصیت به واسطه خصایصش شناخته می شود. منظورمان از خصایص، نظامی از نقش مایه هاست که پیوند تنگاتنگی با آدمی فرضی دارد... ساده ترین خصیصه فرد، نام اوست.(۲)

تامسون برای شخصیت تعریفی ارائه می دهد که در فیلم کار بست دارد:

شخصیت ممکن است در صحنه آرایی ها، نورپردازی و مایه های موسیقی ظاهر شود. بنابراین، در سینما، شخصیت مجموعه ای است از ویژگی هایی که در یک جسم گرد آمده اند و نه یک نام.(۳)

و بالاخره «قهرمان(۴) شخصیتی است که بیشترین اهمیت را برایسازمان دهی کل اثر دارد».(۵)

انگیزه علت یا انگیزش علّی به طور کلی در اصطلاح نوفرمالیست ها فراتر از انگیزه شخصیت است. «انگیزش علّی در بیشتر موارد عبارت است از کاشتن اطلاعات مربوط به یک صحنه پیش از نشان دادن آن صحنه.»(۶) بحث انگیزه برخاسته از کارکرد هر عنصر در اثر است. از نگاه فرمالیست ها هر چه که در اثر گنجانده می شود، کارکردی دارد. «توجیه منطقی برای حضور یک عنصر

۱- توماشفسکی مضمون یا درون مایه را متشکل از نقش مایه ها؛ یعنی واحدهای کوچک تر تجزیه ناپذیر می داند. او بحث از مضمون و نقش مایه را در تحلیل اثر ادبی مطرح کرده است و می گوید: «اثر ادبی آن گاه که بر اساس مضمون واحدی ساخته شده باشد که در دل اثر آشکار شود، دارای وحدت است.» مضمونی که به واحدهای کوچک تر حکایت [قصه] قابل تجزیه نباشد، نقش مایه نامیده می شود.نقد ادبی در قرن بیستم، صص ۲۴ و ۲۵. ظاهرا او بحث مضمون و نقش مایه را در تحلیل اثر به بحث شخصیت و خصیصه های آن نیز تطبیق کرده است.

۲- به نقل از: روش نوفرمالیستی در نقد فیلم، ص ۱۳۲.

۳- همان.

۴- protagonist.

۵- به نقل از: روش نوفرمالیستی در نقد فیلم، ص ۱۳۲.

۶- هنر سینما، ص ۷۷.

روایی» انگیزه آن است. توماشفسکی سه نوع انگیزه را در هر تمهید روایی مطرح می کند: واقع گرایانه، تألیفی و هنری.

یک تمهید در صورتی انگیزه واقع گرایانه دارد که گنجاندن آن به نوعی انطباق فیلم با واقعیت و شناخت مخاطب از دنیای واقع است.

یک تمهید در صورتی انگیزه تألیفی دارد که برای حرکت صعودی ساختار روایی اثر ضروری باشد. انگیزه تألیفی، وحدت عناصر اثر را تضمین می کند. برای مثال، اگر در یک فیلم قرار است از اسلحه ای شلیک شود، باید پیش از این، زمینه آن آماده شود؛ مثلاً بر اسلحه تأکید شده باشد.

تمهیدی انگیزه هنری دارد که فقط به خاطر خودش در فیلم گنجانده شود.(۱)

بوردول در کتاب روایت در فیلم داستانی، نوع چهارمی از انگیزه را مطرح می کند. او اصطلاح انگیزش را معادل طرح واره رویه ای می داند. طرح واره های رویه ای متکی بر مهارت پیشین هستند و «می توان در پرتو آنها به نحوی پویا اطلاعات را کسب کرد و سازمان داد».(۲)

نوع چهارم انگیزه، انگیزه فرامتنی است؛ یعنی توجیهی که برخاسته از «دلایل فرامتنی» باشد. او انگیزه هایی را که بر اساس گونه «ژانر» فیلم برای بیننده شکل می گیرد، مثال می زند: «در فیلم وسترن، جنگ و تیراندازی، نزاع در مشروب فروشی و صدای رعدآسای سم اسبان مورد انتظار ماست.»(۳) از میان این انگیزش ها انگیزه هنری فرعی است و «تماشاگر زمانی بدان تمسک

۱- نقد ادبی در قرن بیستم، ص ۲۷؛ تامسون هم در روش نوفرمالیستی در نقد فیلم، ص ۱۳۰، این سه نوع را بیان می کند.
۲- روایت در فیلم داستانی، ج ۱، ص ۷۸.
۳- همان، ص ۷۹.

می جوید که انواع دیگر به کار نمی آیند».

فرمالیست ها در تحلیل روایت، اصطلاح «برهنگی تمهید» را نیز به کار برده اند. بنابر توضیح تامسون، برهنگی تمهید در اصطلاح آنان آنجاست که عنصر موجود «علاوه بر اینکه انگیزه هنری دارد، توجه را فعالانه به فقدان انگیزه های دیگر جلب می کند.»(۱) این امر به آشنایی زدایی کمک می کند. تامسون برای بهبود این اصطلاح، تعریف جدیدی ارائه می دهد؛ زیرا در توضیح فرمالیست ها تناقض وجود دارد و معلوم نیست که «برهنه کردن تمهید به معنای نبود انگیزه است یا فقط انگیزه هنری یا حتی نوع خاصی از انگیزه هنری.» به بیان او برهنگی تمهید «نوع خاصی از انگیزه هنری» است که «بر ساختار هنری که تمهید به آن تعلق دارد، غلبه می کند» و «عنصری که از لحاظ هنری و تألیفی غیرضروری می نماید - لااقل موقتا - مهم ترین عنصر می شود».(۲)

۳. زمان

رویدادها (علت ها و معلول ها) در زمان اتفاق می افتند. زمان روایت، بر اساس توالی زمانی؛ یعنی ترتیب زمانی حوادث: ۱ و ۲ و ۳ و ۴ و...، استمرار زمانی؛ یعنی طول وقایع در روایت و تکرر زمانی؛ یعنی تکرار وقایع است.

طرح می تواند وقایع داستان را از نظر توالی بر هم بزند و وقایع را پس و پیش بیان کند. رایج ترین شکل بر هم زدن توالی حوادث، فلاش بک است. به سبب استمرار زمانی، استمرار طرح ممکن است مطابق با داستان یا کوتاه تر یا حتی بلندتر از آن باشد. همچنین از نظر تکرار ممکن است تکرار وقایع داستان

ص:۴۲

۱- روش نوفرمالیستی در نقد فیلم، ص ۱۳۰.

۲- همان، ص ۱۳۱.

درطرح و توطئه تغییر کنـد. رویـدادهای همیشـگی که بارها تکرار می شونـد، یک بار یا معدودی از آن نشان داده شود و گاه یک رویداد داستان در طرح چند بار تکرار شود، مانند افتادن مجسمه تزار در فیلم اکتبر (سرگئی آیزنشتاین).

۴. فضا

فضا، یعنی جایی که رویـداد در آن رخ می دهد، مانند زمان در روایت اهمیت دارد. معمولاً فضای وقوع داسـتان، همان فضای وقوع طرح است، ولی گاه طرح، بیننـده را وادار می کنـد فضاهایی را که در طرح ندیـده است، خود حدس بزند و تجسم کند. مانند کالجی که شخصـیت فیلم همشهری کین، اورسن ولز را از آن بیرون انداخته اند، در طرح دیده نمی شود، ولی بیننده آن را حدس می زند.

در مجموع، تمـایز میـان طرح و داسـتان در سه مؤلفه روایت: علت، زمـان و فضـا کارگشاست. تأخیر در ارائه علت در طرح، به ویژه در ژانر پلیسـی - جنایی و تأخیر در ارائه معلول در طرح از همین باب است. طرح از راه بر هم زدن توالی زمانی حوادث و پیوسـتگی زمانی و تکرار و نیز مضایقه کردن یا نکردن فضای داسـتان عمل می کند. به طور کلی، تمایز طرح از داستان امکان بازگویی داسـتان را با شـکل های گوناگون روایی در طرح فراهم می کنـد و از طریق کشف و اسـتنباط داسـتان از آن، امکان بازی ادراکی را ایجاد می کند.

آغاز، پایان و الگوهای بسط

روایت در طرح از جایی آغاز می شود که معمولاً با آغاز داسـتان متفاوت است؛ گویی که بیننـده به وسط داسـتان پرتاب شده است. طرح هـا برای پیشبرد داسـتان تا پایان از الگوهای بسط متفاوتی بهره می برنـد. الگوهایی همچون الگوی تحول اطلاعات (کارکتر در طول ماجرا به چیزی وقوف می یابد)، الگوی

جست وجو و الگوی تجسس بر اساس علت هستند. الگوی روز از نو روزی از نو بر اساس زمان روایت است.

در بسط داستان ممکن است از تعلیق؛ یعنی به تعویق انداختن پی آمد قابل انتظار و غافل گیری؛ یعنی فریب انتظارها یا برآورده شدن انتظارها استفاده شود.

در نگاه فرمالیست ها، تأخیر در تحقق پیش بینی های بیننده در پیشرفت روایت، عنصر مهمی است. به بیان تامسون چون لازم نیست که اثر حتما کاربردی یا صرفه جویانه باشد، می توان عناصری را در آن گنجاند که ضرورتی برای حرکت اصلی نداشته باشند یا حتی ضد آن عمل کنند.(۱)

گره افکنی ها، پیرنگ های فرعی و گریز و استطراد ممکن است مسائلی را پیش آورد که آثار آن حتی تا پایان روایت باقی باشد. شکلوفسکی، تأخیر را «ساختاری پلکانی» می دانست. او نوشته است:

متن روایی بیش از آنکه به آسانسور شبیه باشد، به پلکانی می ماند که در جای جای آن، انواع اسباب بازی، قلاده های سگ و چترهای باز به چشم می خورد.(۲)

تامسون از بحث های رولان بارت، از نظریه پردازان ساختارگرا، درباره پیشبرد داستان در تحلیل روایت کمک می گیرد. بارت، پیشبرد داستان را بر اساس «دو نیروی درهم تنیده» رمزگان proairitic؛ یعنی توالی پیوندهای منطقی از یک کنش به کنش بعدی و رمزگان هرمنوتیک؛ یعنی رشته ای از انتظارات و حدس یا به عبارت دیگر دو جریان منطق و معما می داند.

به بیان بوردول، میان تأخیر و حدس و گمان هایی که درستی یا

۱- روش نوفرمالیستی در نقد فیلم، ص ۱۳۰.

۲- روایت در فیلم داستانی، ج ۱، ص ۸۴ .

نادرستی شان زودتر آشکار می شود، بایـد نوعی توازن برقرار باشد.(۱) به این ترتیب در پیشبرد روایت، بیننـده همواره با سـه نوع فرضیه همراه است: فرضیه های درست، نادرست و معلق.(۲)

روایت به بیان استفان هیث همیشه به نوعی با خشونت؛ یعنی «تخطی از» یا «تجاوز به» حرکت می کند؛ چون اثر به طور معمول بـا سـکون آغـاز می شـود و بـا خشونت یـا به تعـبیر سـنتی آن «کشـمکش» همراه است. این خشونت بایـد مهـار شـده باشـد تا ساختارهای روایت را به بی نظمی نکشاند: توازن میان نیروهای روایت. توماشفسکی در این باره می نویسد:

وجه مشـخصه هر موقعیت، نوعی نزاع و کشـمکش میان شخصیت هاست. نحوه هدایت این کشمکش «طرح» خوانده می شود. پیشـرفت طرح یـا به حـذف کشـمکش می انجامـد یـا به ظهور کشـمکش هـای تـازه منجر می شود. در پایان قصه معمولاً همه کشمکش ها برطرف می شود و منافع مشترک پدید می آید و در پایان، شاهد موقعیتی ایستا هستیم.(۳)

از نظر شکلوفسـکی، داسـتان نوعی «ساختمـان حلقوی یـا قلاـب ماننـد» است که منعکس کننـده دیـدگاه فرمـالیست ها درباره ساختار بسته داستان است. این ساختار بسته قلاب مانند می تواند شکل های مختلف بازگشت به وضع اول یا وضعیت معکوس یا حالت موازی داشته باشد.(۴)

روایـت گری، دامنـه اطلاعـات را در طرح تعییـن می کنـد و از ایـن رهگـذر، بیننـده می توانـد به عنـوان دانـای کـل از تمـامی رویدادها باخبر (روایت گری نامحدود) یا

ص:۴۵

۱- همان.

۲- همان.

۳- نک: روش نوفرمالیستی در نقد فیلم، ص ۱۳۴.

۴- همان، ص ۱۳۳.

اطلاعات او محـدود به شخصـیت ها باشـد (روایت گری محدود). روایت گری می تواند میان محدود و نامحدود در فیلم های گوناگون در نوسان باشد.

روایت گری، عمق اطلاعـات را در طرح تعیین می کنـد. به این ترتیب، بیننـده به عمق ضـمیر و خیـال یا رؤیای شخصـیت های داسـتان پی می برد یا پی نمی برد. بالاخره روایت ممکن است راوی (یعنی کسـی که در فیلم داستان را برای بیننده تعریف می کند) داشـته باشد. راوی یا کسـی است که در داسـتان حضور دارد (اول شـخص) یا شخصی است که در داستان حضور ندارد (سوم شخص).

نوفرمـالیست ها بر اساس آنچه در اصول فرم در روایت گـذشت، دو سـنت روایی کلاسـیک هالیوود و غیرکلاسـیک را تحلیل شکلی می کننـد. روایت کلاسـیک از نظر نظام علّی، شخصـیت محور است، روایت گری در آن عمق ندارد و عینی است و به طـور معمـول به سوی اطلاعـات نامحـدود تمایـل دارد، روایت کلاسـیک، پایـانی قطعی و بسـته دارد. در حـالی که در روایت غیرکلاسـیک بر علـل اجتمـاعی، سیاسـی و اقتصـادی تأکیـد می شود. روایت، عمق دارد و ذهنی است و پایـان آن مبهم و بـاز است.

تامسون در نوشـته تحلیل نوفرمالیستی فیلم ایوان مخوف آیزنشـتاین، اصول فرمالیسم روسـی در تحلیل روایت و مفاهیمی را که بـارت در تکمیـل نظریه هـای فرمـالیست ها درباره روایت ایجاد کرد، در تحلیل روایت به کار می گیرد و خود نیز مفاهیمی به آن اضافه می کند که به تعبیر خودش می توانند «احکام موقتی» تلقی شوند.

روایت توالی زمانی، تمهیداتی است که حضور هر یک از این عناصـر و تمهیدات، انگیزه خاصـی دارد. یک ساختار مسـلط به مجموع این تمهیدات

شکل می دهد و زنجیره توالی منطقی حوادث (proairitic) را به وجود می آورد «و زنجیره هرمونتیک به فراهم شدن نیروی محرکه آن کمک می کند.» تأخیرهایی که در حل معما ایجاد می شود، زنجیره منطقی حوادث را به یک ساختمان و ساختار پلکانی شبیه می کند. شخصیت ها از مهم ترین عوامل در رمزگان منطقی حوادث هستند که «از ویژگی های فردی به همراه نام یا جسمی خاص تشکیل می شوند.» آنچه از روایت دیده می شود، طرح است که بیننده، داستان را از آن استنباط می کند «و بالاخره اینکه به منظور مانع تراشی برای ادراک و جلب توجه به شکل، می توان از عناصری استفاده کرد که کارکردشان منحصرا برهنگی تمهید است».(۱)

ب) شکل های غیرروایی

نوفرمالیست ها فیلم های غیرروایی را از نظر شکل آنها به چهار دسته تقسیم می کنند: شکل مقوله ای؛ شکل خطابه ای؛ شکل انتزاعی و شکل تداعی گر.

فیلم مقوله ای، فیلمی است که در آن به دادن اطلاعات بر اساس مقوله ها، یعنی دسته بندی درباره جهان پیرامون پرداخته می شود. مقوله ها همیشه با دقت علمی تقسیم و طبقه بندی نمی شوند، بلکه به بیان نویسندگان هنر سینما بیشتر «بر اساس عقل سلیم، درک عملی یا دیدگاه های ایدئولوژیک»(۲) صورت می گیرند. فیلم المپیا - ۲ (لنی ریفنشتال) نمونه ای از فیلم مقوله ای است.

در فیلم خطابه ای، بحثی اقناعی مطرح می شود. «این نوع فیلم از این جهت که می کوشد بیننده را نسبت به چیزی یا پی آمد عملی مجاب کند، از شکل

۱- همان، ص ۱۳۷.

۲- هنر سینما، ص ۱۱۵.

مقوله ای فراتر می رود.»(۱) فیلم های آگهی و تبلیغاتی از این نظر که دیگران را به رأی دادن یا خریدن چیزی وا می دارند، در این دسته جای می گیرند.

در فیلم انتزاعی، ویژگی های بصری به خودی خود مقصود و مورد نظر فیلم ساز است بی آنکه تصاویر در خدمت اطلاع دادن (در فیلم مقوله ای) یا ترغیب کردن (در فیلم خطابه ای) باشد. در فیلم انتزاعی، لزوماً شکل انتزاعی یا آبستره وجود ندارد، بلکه ممکن است اشیای واقعی در ساختاری انتزاعی؛ یعنی غیرکاربردی به کار رود. باله مکانیکی (دادلی مورفی و فرنان لژه) نمونه ای از این فیلم است.

در فیلم تداعی گر، «سیستم های شکلی تداعی گر، کیفیت و مفاهیم بیانی را از طریق گرد آوردن تصاویر القا می کنند.»(۲) این نوع فیلم را می توان با شعر تغزلی که در آن استعاره و تشبیه به کار می رود، مقایسه کرد. فیلم زندگی بدون توازن (گادفری رجیو) نمونه ای از فیلم تداعی گر است.

باید دانست فیلم ها ممکن است انواع شکل ها را در خود به کار گیرند و همیشه همه بخش های یک فیلم را نمی توان در یک شکل قرار داد. چه بسا در یک فیلم هم از شکل مقوله ای و هم خطابه ای و هم انتزاعی استفاده شده باشد. نکته اصلی آن است که معمولاً در هر فیلم یک شکل غالب و مسلط وجود دارد.

۲. عناصر سبکی

اشاره

۲. عناصر سبکی

هنر فیلم تکنیک های گوناگونی دارد که به طور کلی شامل تکنیک های

۱- همان، ص ۱۲۳.

۲- ۲۹.همان، ص ۱۳۸.

فیلم برداری، میزانسن، تـدوین و صـداست. خود هر تکنیک نیز شامل تکنیک های گوناگون دیگری است. برای مثال، در فیلم برداری می توان از تکنیک های مختلفی ماننـد حرکت افقی یا عمودی دوربین، زاویه کج، حرکت تعقیبی دوربین و... نام برد. در واقع، هر فیلم تنهـا از برخی تکنیک ها استـفاده می کنـد؛ زیرا یا از نظر تاریخی ممکن است امکانات تکنیکی محـدود بوده باشد یا یک فیلم ساز از برخی تکنیک ها در فیلم خود اسـتفاده کند. برای مثال، در فیلمی ممکن است نورپردازی با کنتراسـت زیاد، صـدای داخل قاب و فیلم برداری زاویه کـج به کار برده شـده باشـد. مجموعه تکنیک هایی که در یک فیلم به گونه ای الگومنـد و معنی دار بـه کـار برده می شونـد و بـا یکـدیگر کنش و واکنش متقابـل انجـام می دهنـد، «سـبک» فیلـم نامیـده می شود.(۱) به عبارت دیگر «سـبک فیلم عبارت است از آن سیسـتم شـکلی فیلم که تکنیک های اسـتفاده شده در فیلم را سازمان می دهد».(۲)

درک سبک فیلم نیز ازسوی بیننده بر اساس انتظارات اوست. «انتظارات سبکی هم مثل انواع دیگر انتظارات، هم از تجاربی که از زنـدگی به طور کلی داریم (آدم هـا حرف می زننـد، جیرجیر نمی کننـد) و هم از تجـارب حاصـل از فیلم و دیگر رسانه ها برمی آید. سبک ویژه هر فیلم ممکن است انتظارات ما را برآورده کند، تعدیل کند، فریب دهد یا آن را به چالش بکشد».(۳)

سبک درباره فیلم های یک فیلم ساز خاص نیز به کار می رود و «عبارت

۱- نک: همان، صص ۳۵۴ و ۳۵۵.

۲- همان، ص ۳۵۶.

۳- همان، ص ۳۵۵.

است از تکنیک های ویژه ای که آن فیلم ساز معمولاً به کار می گیرد و شیوه های منحصر به فردی که در آن، تکنیک ها در آثار او به هم مرتبط می شوند.»(۱) نمونه آن، کاربرد تکنیک نمای ذهنی در فیلم های اسکورسیزی و شیوه روایت اوست که با استفاده از این سبک فیلم برداری صورت می گیرد.

سبک در اصطلاح دیگر به «استفاده یکسان از تکنیک هایی در آثار چند فیلم ساز»(۲) گفته می شود که به آن «سبک گروهی» می گویند، مانند سبک اکسپرسیونیسم که در آن، نورپردازی پرکنتراست و چهره آرایی غلو شده بازیگران به عنوان تکنیک هایی مشترک وجود دارد.

در بحث درباره عناصر سبکی باید به این نکته توجه داشت که تکنیک های سینمایی، کارکردهای بیانی عام و مطلقی ندارند. کارکرد تکنیک را باید در بافت و کلیت یک فیلم جست وجو کرد. برای مثال، در کتاب هنر سینما در بحث زاویه کج و زاویه پایین در فیلم برداری توضیح داده می شود که برخلاف آنچه مشهور است، زاویه کج همیشه به معنای درهم ریختگی اوضاع و زاویه پایین همیشه به معنای تسلط و غلبه سوژه نیست. این بافت فیلم است که تعیین می کند که زاویه کج دوربین در فیلم اکتبر (آیزنشتاین) هنگام راندن ارابه توپ، تنها برای تأکید بر حرکت توپ است و زاویه پایین فیلم برداری در همشهری کین (اورسن ولز) در صحنه پس از شکست در دفتر روزنامه، بر عکس برای تأکید بر شکست و از دست رفتن همه چیز است. در این صورت، کارکرد تکنیک در فیلم تنوع خواهد داشت.

ص:۵۰

۱- همان.

۲- همان، ص ۳۵۶.

به این ترتیب، نوآوری، بداعت و پیچیدگی که مورد تأکید نوفرمالیست هاست، امکان تحقق می یابد. نویسندگان کتاب هنر سینما می گویند:

تکنیک های فیلم اغلب شکل روایی یا غیرروایی را حمایت و تقویت می کنند. در یک فیلم روایی، سبک می تواند وظیفه دار پیشبرد زنجیره علت و معلول باشد، توازی ایجاد کند، در روابط داستان طرح و توطئه دخل و تصرف کند، یا به سیلان اطلاعات روایت کمک کند. همچنین ممکن است سبک فیلم جدا از شکل روایی یا غیرروایی آن باشد و توجه ما را به موجودیت خود جلب کند. گاهی استفاده از تکنیک فیلم جهت جلب توجه به الگوهای سبک است.(۱)

سبک غالباً در خدمت بیان شکل روایی(در فیلم داستانی) و شکل غیرروایی، (در فیلم غیرروایی) است. سبک ابزار و تمهیدات رسانه ای هنر فیلم است که به وسیله آن مثلاً روایت (در فیلم داستانی) بیان می شود.

اکنون عناصر سبکی فیلم را به شکلی گذرا مطرح می کنیم. این مطالب را می توان به شکل کامل در کتاب هنر سینما دید. در یک تقسیم بندی کلی، عناصر سبکی را می توان به عناصر تصویری و صوتی تقسیم کرد. عناصر تصویری یا دیداری، تکنیک هایی هستند که به تصویر مربوطند و مخاطب به ادراک دیداری از آنها دست می یابد. عناصر سبکی تصویری عبارتند از: میزانسن، فیلم برداری و تدوین. عناصر صوتی شامل صدای فیلم است که مخاطب به ادراک شنیداری از آن می رسد.

الف) میزانسن

الف) میزانسن

تمام اجزای صحنه است که به وسیله آن رویداد برای فیلم برداری مقابل دوربین قرار داده می شود و دارای چهار جنبه است: صحنه، لباس و

ص:۵۱

۱- هنر سینما، ص ۱۵۶.

چهره پردازی، نورپردازی و حالت و حرکات فیگور.(۱) عناصر میزانسن از طریق خلق فضا و زمان در فیلم، توجه بیننده را به خود جلب می کنند.

ب) فیلم برداری

ب) فیلم برداری

در فیلم برداری، فیلم خام، سرعت حرکت فیلم، عدسی ها، قاب بندی و قاب متحرک (قابی که حدود تصویری آن تغییر می یابد) تحلیل می شود.

ج) تدوین

ج) تدوین

همارایی یک نما با نمای دیگر یا پیوند دادن نماها با یکدیگر است که چهار جنبه دارد: گرافیک، ریتم، فضا و زمان. تدوین بر اساس شکل فضایی و زمانی آن است که به دوگونه تداومی (کلاسیک) و غیرتداومی تقسیم می شود.

د) صدا

د) صدا

صدا به سه گونه کلام انسان، موسیقی و افکت های صوتی در فیلم حضور دارد و دارای چهار جنبه است: ریتم، وفاداری بی وفایی، فضا و زمان.

نوفرمالیست ها برای تحلیل سبک فیلم چهار مرحله را پیشنهاد می کنند:

یک - تعیین اینکه سیستم شکلی فیلم، روایی یا غیرروایی است. اگر فیلم، روایی است، اجزای آن بر اساس اصولی خواهد بود که در بخش روایت از آن سخن گفته شد. اگر فیلم، غیرروایی است، بر اساس کدام یک از اصول فیلم های غیرروایی (خطابه ای، مقوله ای، انتزاعی یا تداعی گر) شکل گرفته است. «یافتن منطقی که فیلم بر آن متکی است، شما را قادر می سازد که جایگاه شأن نزول هر تکنیک را مشخص کنید».(۲)

۱- کلمه فیگور، اصطلاح عامی است که علاوه بر بازیگر یک شخص یک حیوان (بالتازار الاغ) یا یک روبات (R ۲۵۲ در سری جنگ ستارگان) یا یک شی ء (مانند رقص ظروف آشپزخانه در فیلم باله مکانیکی) و یا حتی یک شکل محض (دایره ها و مثلث ها در باله مکانیکی) را نیز شامل می شود. (هنر سینما، ص ۱۷۰).

۲- هنر سینما، ص ۳۵۶.

دو- تشخیص تکنیک های شاخص. برای این کار ابتدا باید تکنیک های به کار رفته در فیلم را تعیین کرد. در تکنیک فیلم برداری قاب بندی کج، نماهای نزدیک و...؛ در میزانسن در جنبه های بیان شده (صحنه، نورپردازی، حالات فیگور، لباس و چهره آرایی) تکنیک های به کار رفته چگونه است؟ آیا از نورپردازی پرکنتراست استفاده شده است؟ آیا صحنه ها انتخاب شده هستند یا ساخته شده اند؟ در تدوین فیلم، ابعاد تدوین (گرافیک، ریتم، فضا و زمان) هر کدام چگونه اند؟ تکنیک های شاخص تدوین فیلم چیستند؟ آیا تدوین تداومی مثلاً مشخصه تدوینی فیلم است؟ و... «تعیین تکنیک های شاخص توسط تحلیل گر تا حدودی متأثر از آن چیزی است که فیلم مورد تأکید قرار داده و تا حدی متأثر از نیت تحلیل کننده است.»(۱) یعنی اینکه می خواهد فیلم را از چه نظر مورد تحلیل قرار دهد.

سه - پس از تشخیص تکنیک های شاخص، الگوهای آن را می یابیم. «تکنیک ها در طول فیلم یا بخشی از آن ممکن است عیناً تکرار شوند، به صورت های متنوع تکرار شوند، بسط داده شوند، و در توازی با هم ظاهر شوند.»(۲) الگوهای سبک، الگوهای سازمان دهی روایی یا غیرروایی را تقویت می کنند، ولی همیشه این گونه نیست. برای مثال، بازی های گرافیکی که در فیلمی داستانی صورت می گیرد و با الگوی روایی آن تناسب ندارد، نظر بیننده را تنها به سبک جلب می کند؛ چیزی که بیشتر متناسب با فیلم انتزاعی است تا فیلم روایی.

۱- همان، ص ۳۷۵.

۲- ۳.همان.

چهـار - تعیین کـارکرد تکنیـک هـای شاخص و الگوهای حاصل از این تکنیک ها. با این مرحله، تحلیل فیلم کامل می شود و آن تحلیل کارکرد تکنیک ها و الگوهای آن، یعنی سـبک در کلیت فیلم است. برای تعیین کارکرد سبک دو حیطه در نظر می گیرند:

اول - حیطه احساسـی فیلم که موجـد احسـاس مثلاًـ ترس و شوک در تـدوین سـریع پرنـدگان است. ایشـان با توجه به اهمیت احساس در فرمالیسم و نوفرمالیسم بر این جنبه از کارکرد سبک تأکید می کنند.

دوم - حیطه معنـایی فیلم که برای تعیین معنـای سـبک نمی توان قاعـده ای عمومی وضع کرد و همچنان که گـذشت مثلاً فیلم برداری از زاویه پایین همیشه به معنای تسـلط و قـدرت سوژه نیست. برای تحلیل کارکرد معنایی سـبک باید آن را در کل فیلم در نظر گرفت.

پیش از این، به طور مشـخص در نقد با اینکه تأکید زیادی بر سـبک وجود داشت، ولی به بیان تامسون از آنجا که «منتقد ابزار نظری لازم را در اختیار نداشت تا تکنیک های سـینمایی را به عنوان بخشـی از یک نظام منحصـرا سـینمایی بررسی کند» دچار اشکال بود. یک نمونه، معنای زاویه رو به بالای فیلم برداری بود که به معنای قدرت تلقی می شد.

چنین روشـی که «معانی تماتیک از حاملان آنها، یعنی تک تک تمهیدات سینمایی اثر» جدا می شود، سبب دوگانگی شکل و محتوا می گردد و نتیجه «جز تأویل و تفسیر نمی تواند باشد».(۱)

۱- روش نوفرمالیستی در نقد فیلم، ص ۱۲۱.

۳. تحلیل معنا

۳. تحلیل معنا

نوفرمالیست ها، بیننده هایی را که فیلم را به سبب پیام مهم آن می ستایند، دوست ندارند؛ زیرا «اگرچه معنا مهم است، ولی این شیوه برخورد اغلب به دلیل اینکه فیلم را به دو بخش محتوا (معنا) و شکل (محمل معنا) تقسیم می کند، غلط است».(۱)

از دیدگاه نوفرمالیست ها، فیلم داستانی دارای چهار سطح معنایی گوناگون است که همگی باید مبتنی بر تحلیل شکلی روایت و سبک آن باشند: معنای ارجاعی، معنای آشکار، معنای ضمنی و معنای دلالت گر.

معنـای ارجـاعی، معنای عینی است که بیننـده در تشـخیص موارد آن توانایی دارد. فیلم به چیزها و جاهایی ارجاع می دهـد که پیش تر معنایی از خود داشته انـد. مثلاً در فیلم دیـده بان (ابراهیم حاتمی کیا) دوره ای از تاریـخ ایران، یعنی دفاع مقـدس، در منطقه جنوب کشور نشان داده می شود.

معنـای آشـکار آن چیزی است که فیلم می خواهـد تفهیم کنـد؛ آنچه «پیام» فیلم خوانـده(۲) می شود. معنـای آشـکار نیز مانند معنای ارجاعی به وسـیله بافت فیلم تعیین می شود و برخاسته از شکل فیلم است. در تعیین پیام فیلم باید به حضور آن در کلیت فیلم توجه داشت. همچنین بایـد دقت کرد که بـا دیگر اجزای فیلم تنـافی نداشـته باشـد. البته همیشه کاسـتن فیلم به یـک پیـام، درست نیست. فیلم می تواند درباره چند چیز سخن بگوید و چند پیام داشته باشد.

ص:۵۵

۱- هنر سینما، ص ۵۷.

۲- point.

ازاین رو، به جای انتخاب میان این یا آن معنا باید به بررسی ارتباط متقابل شکلی معانی فیلم و اینکه چگونه با یک دیگر تعامل دارند، پرداخت.

معنای ضمنی، معنایی است که بیننده با «تفسیر» فیلم به آن دست می یابد و همان مفهوم کلی است که «مضمون»(۱) فیلم نیز خوانده می شود. این معناانتزاعی تر از دو سطح معنایی بیان شده است و می تواند بر فیلم های گوناگونی صدق کند. مثلاً اینکه فیلم دیده بان (ابراهیم حاتمی کیا) که فیلمی درباره جنگ است، معنایی بسیار کلی است که در فیلم های متعددی وجود دارد. «جست وجو در معانی ضمنی نباید خصوصیات ویژه و عینی یک فیلم را در سایه قرار دهد.»(۲) باید معنای ضمنی فیلم از سیستم و کلیت آن به دست آید و تا حد امکان جزئی تر شود.

معنای دلالت گر فیلم، معنای ایدئولوژیکی است که نشان دهنده ارزش های ویژه یک جامعه است. به عبارت دیگر، معنای دلالت گر، بیان گر ایدئولوژی اجتماعی است. مثلاً ـ در فیلم رنگ خدا (مجید مجیدی) می توان معنایی دلالت گر در نظر گرفت: خداوند در طبیعت تجلی کرده است و انسان جست وجو گر می تواند او را با چشم دل شهود کند. این امر به ویژه برای افرادی که فطرتی پاک دارند، تحقق می یابد.

باید توجه داشت که از نظر نوفرمالیست ها، معانی چهارگانه بالا پدیده ای اجتماعی یعنی ویژه جوامع و زمان خاص هستند که چه بسا در دیگر جوامع و در غیر آن زمان، معانی دیگری داشته باشند. افزون بر آن، «فیلم ها فقط به این

۱- theme.

۲- هنر سینما، ص ۵۷.

دلیل معنا دارند که ما معناهایی را به آنها نسبت می دهیم. بنابراین، ما نمی توانیم معنا را به مثابه مصنوع ساده ای که قابل استخراج از فیلم باشد، تلقی کنیم».(۱)

تامسون می نویسد:

منتقد فرمالیست، خواننده را نه شخصی حقیقی، بلکه مجموعه ای از نشانه های ادراکی درون اثر تلقی می کند که در روابطش با پس زمینه، حضوری ضمنی دارد... بنابراین، برخی خوانندگان ممکن است از بقیه ماهرتر باشند؛ چرا که با قراردادهای زبان، هنجارهای آثار دیگر و رویدادهای جهان آشنایی بیشتری دارند... از دید منتقد فرمالیست، خواننده در واقع مفهومی است ساخته خود اثر.(۲)

در این صورت، خواننده در اثر و متن «حضور ضمنی» دارد. گرچه ساختارگراها هم به این حضور ضمنی خواننده در متن و بسته نبودن اثر اذعان می کنند، ولی آنها به بیان تامسون برخلاف فرمالیست ها که به ادراک فیلم علاقه دارند، به معنای فیلم معطوف شده اند.(۳) در هر صورت، هنگام تحلیل فیلم آنچه پیشنهاد می شود، این است که بین شکل و معانی انتزاعی و کلی، تعادل ایجاد شود.

۴. ارزش گذاری

۴. ارزش گذاری

از وجوه مشترک همه روش های انتقادی، ارزیابی و ارزش گذاری فیلم است؛ چیزی که از آن با این جمله یاد می کنیم: این فیلم خوب بود یا آن فیلم ضعیف بود. ارزیابی یک اثر هنری برای ارائه گزاره ای ارزشی درباره اثر صورت می گیرد.

ص:۵۷

۱- همان، ص ۵۹.

۲- روش نوفرمالیستی در نقد فیلم، ص ۱۱۹.

۳- همان.

ارزیابی هایی که از سوی مردم صورت می گیرد، معمولاً ارزیابی های سلیقه ای و غیرروشمند هستند، ولی نوفرمالیست ها می کوشند ارزیابی هایی را ارائه دهند که بر پایه هایی از عینیت و بر اساس معیار و ملاک باشد. این معیار و ملاک عبارت است از استانداردی که در قضاوت آثار زیادی قابلیت تعمیم داشته باشد. نوفرمالیست ها، معیارهای رئالیستی؛ یعنی پیروی فیلم از دنیای واقع را مناسب نمی دانند؛ زیرا همچنان که گذشت از نظر آنان، دنیای فیلم با دنیای واقع تفاوت دارد. همچنین معیارهای اخلاقی، به ویژه آنجا که سیستم شکل اساساً مورد بررسی قرار نمی گیرد و داوری صرفاً اخلاقی است، برای ارزیابی فیلم مناسب نیستند. اینان با وجود اینکه اذعان دارند «معیارهای رئالیستی و اخلاقی برای بعضی مقاصد کاملاً مناسبند»،(۱) معیارهایی را برای ارزیابی پیشنهاد می کنند که شکل فیلم را به عنوان یک سیستم و کلیت مرتبط در نظر می گیرد. این معیارها عبارتند از:

الف) یک پارچگی: یک پارچگی یا وحدت در دیگر روش های انتقادی نیز به عنوان عاملی مثبت مطرح بوده است. هرچند فرمالیسم در نقد اثر، با تجزیه آن، به بررسی شکل های مکانیکی اش می پردازد، ولی این نکته را نیز در نظر دارد که اثر تشکیل یافته از سیستم های فرعی، بایستی تحت یک نظام منسجم و یک پارچه یعنی شکل ارگانیک درآید.

ب) پیچیدگی: فرمالیسم بر افزایش پیچیدگی در شکل اثر هنری، برای افزایش مدت زمان ادراک، تأکید می ورزد. یک فیلم دارای پیچیدگی های لازم، نیروی ادراکی مخاطب را در چندین سطح درگیر می کند و روابط چند جانبه ای

۱- ۱.همان، ص ۶۰.

میان چند عنصر شکلی جداگانه، برقرار و الگوهای شکلی جذاب خلق می کند. روشن است این معیاری در کنار دیگر معیارهاست وگرنه پیچیدگی به خودی خود، خوب نیست.

ج) شدت تأثیر: پیچیدگی شکل سبب شدت تأثیر می شود و انگیزه و دلیل پیچیده کردن شکل و طولانی کردن روند ادراک به هدف، نشانه تأثیر بیشتر بر مخاطب است. میزان اثرگذاری اثر بر مخاطب بسیار مهم است. شاید بتوان نوفرمالیسم را تنها مکتبی دانست که تا این حد بر این اصل تأکید می ورزد و مکانیسم های این اثرگذاری را ارائه می دهد.

د) بداعت: بداعت به معنی متفاوت و تازه بودن نیز به خودی خود ارزش ندارد. هر چیز نو را نمی توان خوب دانست. شاید بتوان با تغییرهایی در قراردادهای میان مخاطب و اثر، وضعیت های جدیدی خلق کرد که بدیع و تازه باشند. معیار بداعت آشکارا بر آشنایی زدایی در اثر هنری تکیه دارد.

ص:۵۹

بخش دوم: ارزیابی

اشاره

بخش دوم: ارزیابی

در این بخش، برخی دیدگاه های نقد فرمالیستی و نوفرمالیستی به نقد گذاشته شده است تا امکانات و محدودیت هایی که این روش انتقادی در نقـد فیلم دارد، روشن شود. از آنجا که دیـدگاه های مورد نظر به تفصـیل در بخش اول آمـده، در این بخش تنها به تناسب هر بحث اشاره ای صورت گرفته است.

هنر و غیرهنر

هنر و غیرهنر

فرمـالیست ها و نوفرمالیست ها اثر هنری را به دلیل کارکرد متفاوت آن از دیگر اشـیا متمایز می داننـد. در نتیجه، ادراک انسان را از اشـیا، کاربردی و ادراک اثر هنری را غیرکاربردی و زیبایی شناختی می دانند. به بیان توماشفسکی، تمایز میان نثر و شعر، تقابل میان زبان کاربردی با دیگر زبان هاست. تامسون می نویسد:

فیلم اطلاع رسانی که فیلم هنری شـمرده نمی شود، فیلمی کاربردی است به خلاف فیلم زیبایی شـناختی و هنری یا فیلم مسـتند که در جایی بین فیلم زیبایی شناختی و فیلم اطلاع رسانی قرار دارد.(۱)

او کـاربست دیـدگاه را در هر فیلم بـا کـارکرد اجتماعی اثر بیان می کنـد؛ اینکه یک فیلم بایـد در یک سـمینار علمی یا سالن سینما دیده شود. وی همچنین

۱- روش نوفرمالیستی در نقد فیلم، ص ۱۲۷.

سبک را به عنوان معیاری برای تشخیص فیلم کاربردی از فیلم زیبایی شناختی و مستند مطرح می کند و اینکه اگر سبک در فیلمی در خدمت بازی ادراکی باشد، فیلم زیبایی شناختی است و اگر سبک صرفاً برای ارائه یک سری اطلاعات صورت بگیرد، فیلم اطلاع رسانی خواهد بود، ولی «به هر صورت کارکرد اجتماعی فیلم است که تعیین می کند فیلم کاربردی است یا زیبایی شناختی».

اینکه اثر هنری برای انتقال معلومات درباره جهان خارجی و به منزله واقعیت و اطلاعات معتبر نیست و ادراک آن برخلاف ادراک دیگر اشیا در خدمت هدفی نیست، بلکه ادراک زیبایی شناسانه به خودی خود مطلوب است، بیان تام و تمامی نیست.

اثر هنری به منزله جهان واقعی و شی ء واقعی نیست. در فیلم، جهان اثر، جهانی ساختگی است. همان گونه که یک مجسمه، شی ء ساختگی است. حتی مجسمه ای که کاملاً به موضوع خود شباهت داشته باشد، زمان و مکان را از موضوع خود حذف کرده است. اینکه هنر از واقعیت خارجی فاصله می گیرد، حقیقتی است که بی دلیل، بحث مطلوب بودن ادراک به خودی خود بر آن تحمیل شده است. در هنر هم ادراک در خدمت هدفی است. کاربرد، آن هدفی است که برای اثر در نظر گرفته می شود و اینکه اثر برای چه منظوری ساخته شده است.

در دیدگاه فرمالیست ها، ملاک کاربردی بودن، ملاک روشن و دقیقی نیست؛ زیرا فیلم می تواند کاربردهای گوناگونی داشته باشد. برای مثال، می توانیم یک فیلم اطلاع رسانی را که موضوع آن مقوله ای اخلاقی است که یک استاد اخلاق بیان می کند، با فیلمی که مضمونی اخلاقی دارد و فیلم هنری

است، مقـایسه کنیم. به راستی تفـاوت کـارکرد این دو فیلم چیست؟ آیـا اساساً می توان کارکرد اخلاقی یک فیلم هنری را که مضـمونی اخلاقی دارد، از فیلمی که هـدف آن اطلاع رسانی است و درباره یک مقوله اخلاقی بحث می کنـد، تفکیک کرد؟ آیا اینها به راستی هر دو کارکرد اخلاقی ندارنـد و در خـدمت بیان یک مقوله اخلاقی نیسـتند و هـدف آنها فهمانـدن و انتقال یک سری مباحث اخلاقی نیست؟

تمایز کارکرد بین شـی ء و اثر هنری به این گونه به دیـدگاه هنر برای هنر می انجامد که برای هنر، رسالت و هدفی ورای خود در نظر ندارد. نهایت هدفی که برای هنر در نظر گرفته می شود یا به تعبیر دقیق تر، تنها کارکردی که اثر هنری دارد، رهایی از خودکار شدن ادراک و عادت زدگی در احساس به وجود آمده در زندگی انسان، آن هم فقط از طریق آشنایی زدایی شکلی، به وسـیله نامأنوس و پیچیده کردن شـکل و ایجاد احساسـی متفاوت است. بنا بر این دیدگاه، هنر، هدفی ورای خود ندارد و در نظر گرفتن اهداف اجتماعی و اخلاقی، معنایی ورای هنر نخواهد داشت.

تامسون دیدگاه فرمالیست ها را از دیدگاه به تعبیر او عقیم «هنر برای هنر» جدا می داند. یاکوبسن در دفاع از خود و فرمالیسـت های روسـی در مقابل اتهام هواداری از اصل هنر برای هنر می گویـد که آنها «هرگز خود بسـندگی هنر را ادعا نکرده انـد.» او در ادامه می نویسد:

هنر جزو جـدایی ناپـذیری از ساختـار اجتماعی است؛ جزئی که با تمام اجزای دیگر کنش متقابل دارد و خود تغییر می پـذیرد؛ زیرا هم قلمرو هنر و هم رابطه های آن با دیگر اجزای تشـکیل دهنده ساختار اجتماعی در سـیلان دیالکتیکی پیوسته قرار دارد. آنچه ما از آن دفاع می کنیم نه جدایی هنر، بلکه

استقلال کارکرد زیبایی شناختی است.(۱)

در این میان، بایـد این واقعیت را پذیرفت که ادراک برای ادراک و نه هدف دیگر، جز از هنر برای هنر سـر درنمی آورد. البته می تـوان به گونه ای سـلبی گفت که اثر هنری برخلاـف شـی ء غیرهنری از واقعیت آنچنـان که هست، سـخن نمی گویـد. اثر هنری به منزله واقعیت خارجی نیست، بلکه امری است که افزون بر واقعیت بر پایه ذهنیت هنرمند است. ترکیبی است از واقعیت و ذهنیت و زاویه دیـد هنرمنـد، ترکیبی از هست و تفسـیر در مواردی و ترکیبی از هست و آنچه بایـد باشـد در موارد دیگر. در فیلم، به طور خاص، جهانی ساخته شـده که در عین حال که جهانی خاص و غیر از جهان خارج و واقعیت خارجی است، با آن نسـبت و شباهت هایی دارد، ولی روشن است که این امر با مقصود بودن خود ادراک فاصله دارد. در این صورت هم برخلاف بیان تامسون، بیان صرفه جویانه و ایجازی وجود دارد و مشکل و طولانی کردن ادراک، مبنایی ندارد.

نتیجه چنین امری، انتخاب فرم و شـکل متفاوتی در اثر هنری است. در شـی ء مصـنوع هنری و در جهان ساخته فیلم، امری فراتر از واقعیت موجود وجود دارد که محصول ذهنیت و نگاه هنرمند یا به عبارت دیگر، انتخاب و تفسـیر اوست که در نتیجه، شکل متفاوتی را می طلبد.

تامسون کارکرد اثر هنری را در هنر فیلم به معنای آن زمینه اجتماعی می دانـد که فیلم در آن به نمایش درمی آید یا به عبارت دیگر، درباره کارکرد اجتماعی آن سخن می گوید؛ یعنی این موضوع را بررسی می کند که این فیلم

ص:۶۳

۱- جان لچت، پنجاه متفکر بزرگ معاصر، برگردان: محسن حکیمی، تهران، خجسته، ۱۳۷۸، چ ۱، ص ۱۳۷.

به کلاس درس اختصاص داشته باشد یا سالن سینما، ولی هنوز نوفرمالیست ها مانند فرمالیست ها به هدف بودن ادراک زیباشناختی اذعان می کنند.

فرمالیست ها، در نهایت هدف هنر را رهایی از خودکار شدن ادراک و عادت زدگی می دانند. برای رسیدن به این هدف باید آشنایی زدایی صورت گیرد. این امر با دشوار کردن شکل و در نتیجه طولانی کردن مدت ادراک اتفاق می افتد. به بیان شکلوفسکی:

هدف هنر این است که احساس چیزها را آنچنان که از طریق حواس ادراک می شوند، منتقل کند نه آنچنان که فهمیده می شوند. فرآیند ادراک به خودی خود یک هدفِ زیبایی شناختی است و هنر راهی است برای تجربه کمال شکلی یک شی ء؛ خود شی ء اهمیت ندارد.(۱)

در این صورت هم باز هنر و بیان هنری خود بسنده و برای خود است؛ زیرا کمال شکلی مهم است، نه خود شی ء. اگر قرار باشد که فهم مألوف پدیده ها مهم نباشد، آن چیزی که احساس و ادراک انسان با آن روبه رو خواهد بود، شکل و ویژگی های آن و آشنایی زدایی های شکلی است، ولی آیا در واقع، مسئله خودکار شدن ادراک آن قدر مهم است که برای رهایی از عادت زدگی و زدودن گرد تکرار به آشنایی زدایی و تنوع شکلی روی بیاوریم؟ آیا اساساً هنر می تواند این گونه برای انسان راه گشا باشد و زندگی او را معنا بدهد و از ملالت تکرار و عادت زدگی دور کند؟ آیا احساس جدید در رویارویی با شکل جدیدی از پدیده ها راه گشای زندگی و رسالت هنر است؟ آیا مهم بودن شکل یک شی ء و نه خود شی ء از ایده «هنر برای هنر» سر درنمی آورد؟

۱- نقل از: روش نوفرمالیستی در فیلم، ص ۱۲۹.

در واقع، هـدفی که فرمـالیست هـا برای هنر در نظر گرفته انـد، فرار از اصـل مسـئله است. داسـتان این است که انسان از بسـنده کردن به محدوده دنیا و ظواهر آن و از تنوع و تکرار خسـته می شود؛ انسان بیش از این دنیا، اسـتعداد و در نتیجه بیشتر به تنوع نیـاز دارد؛ زیرا اسـتعدادهای انسـان نیـازآفرین است. انسـان از ترکیـبی بهره منـد است که این ترکیب او را آرام نمی گـذارد و پیوسته به حرکت وامی دارد. اگر این حرکت، جهت عالی و درست خود را نیابد، جای خود را با تنوع عوض می کند. تا برای انسان گونه ای حرکت در نظر گرفته نشود که محدود نباشد و در جایی متوقف نشود، به شـهادت اسـتعدادها و نیازهای انسان، مشکل حل نخواهد شد و هنر او هم در نهایت، هنر تلّون آفرین است.

محتوا و شکل

محتوا و شکل

فرمـالیست هـا و نوفرمـالیست هـا، تفکیـک اثر هنری را بـه دو جنبـه شـکلی و محتـوایی درست نمی داننـد؛ زیرا اثر هنری یک مجموعه ارگـانیکی است که اجزای آن مثل اجزای یک موجود زنـده درهم تنیـده هسـتند، نه مجموعه ای مکانیکی که اجزای آن از هم قابل تفکیک باشند.

فرمـالیست هـا تـا آنجـا پیش رفتنـد که محتوا را انکـار کردنـد و آن را جزئی از شـکل دانسـتند. نوفرمـالیست ها نیز بسـیاری از مواردی را که دیگران محتوا می داننـد، از مقوله شـکل می پندارنـد. آنان بر اساس همین اصل، انتقال جهان بینی هنرمنـد را به عنوان کارکرد اثر هنری منتفی می داننـد. هنرمنـد کسـی نیست که اندیشه ای را با بیانی هنری منتقل می کند. در سویه ادراک اثر هنری نیز آنـان، به ویژه نوفرمـالیست ها، اگرچه محتوا و معنا را نفی نمی کننـد، ولی همچنان توجه خود را بر ادراک جهان داستان در اثر به عنوان یک کلیت، متمرکز می کنند.

ص:۶۵

اثر هنری به عنوان یک ارگانیسم، پیش از فرمالیست ها در قرن نوزدهم به وسیله رومانتیست ها مطرح شده بود. در کتاب های تاریخ نقد از جمله تاریخ نقد جدید نوشته رنه ولک، این دیدگاه را پس از نقد کلاسیک و آغازگر آن را رومانتیست ها معرفی می کنند. البته این مطلب قابل تأمل و بررسی است.

این بحث با توجه به امکان تحلیل ذهنی، شکل دیگری می گیرد؛ زیرا یک شی ء خارجی در تحلیل ذهنی می تواند به اجزایی تقسیم شود. ضمن اینکه اجزا منشأ واقعی داشته باشند و اعتبار صرف نباشند. مثلاً انسان یک ارگانیسم و اندام واره است که متشکل از روح و اعضایی است که آن اعضا در اختیار روح هستند. این کل در خارج با هم اتحاد یافته و در هم تنیده اند، ولی این موجب نمی شود که روح یا بدن را نفی کنیم. نهایت اینکه این ترکیب انضمامی نیست، بلکه اتحادی است.

آنچه درباره شکل و محتوا می توان گفت این است که ما محتوا را مانند روحی می دانیم که در قالب و شکل دمیده می شود. نه مانند آبی که در ظرفی جای می گیرد. به عبارت دیگر، ترکیب این دو اتحادی است و ماهیت اثر در کلیت آن است. با این توضیح، تأثیر شکل در محتوا نفی نمی شود و بر تأثیر محتوا بر شکل نیز تأکید می شود. محتوا، شکل مناسب خود را می جوید و شکل در ظهور محتوا تأثیر می گذارد و آن را دچار تحول می کند. در دیدگاه دینی، نکوهش خواندن قرآن با لحنی لهوی، نشان دهنده تأثیر شکل در محتواست.

در هر صورت، ارتباط شکل و محتوا را می توان در دو ساحت بررسی کرد: اول، مرحله ای است که اثر هنری متولد می شود و مرحله دوم، مرحله ادراک و تحلیل اثر هنری است.

برای بررسی ارتباط میان شکل و محتوا هنگام خلق اثر باید جریان هنر را در هنرمند تحلیل کرد. چگونه یک داستان، یک تندیس، یک نمایش نامه، یک فیلم در هنرمند شکل می گیرد. در کتاب ادبیات، هنر، نقد، برای جریان در هنرمند تحلیلی ارائه شده است که در این نوشته، آن را با تغییر کمی می آوریم.

هنرمند در اثر هنری از واقعیت موجود فاصله می گیرد. اثر او چیزی غیر از واقعیت خارجی است، ولی این شی ء یا دنیای ساخته هنرمند بسته به غایتی که او دارد گاه تنها تنوع را در نظر دارد و هدفش سرگرمی است. گاهی هم پیام آور عصیان و پوچی است. جایی که برای این عالم و انسان معنی و مقصودی نمی یابد و گاه پیام آور حرکت و هجرت است. جایی که حق و حقیقتی در هستی می یابد و درصدد بی قراری و کوچ انسان برمی آید. شکل گیری هنر را در هنرمند در رشته های مختلف هنری و سبک های مختلف در هر رشته می توان این گونه تحلیل کرد که حتی محافظه کارترین آثار، مانند نقاشی یک پرتره یا طبیعت بی جان، آنجا که کاملاً شبیه کشی باشد، غیر از واقعیت است؛ از گذشت زمان فاصله می گیرد و به تثبیت لحظه ها می پردازد.

بنابراین، هنر با این «طلب» آغاز می شود. این طلب در هنرمند «تمرکز» را به وجود می آورد و همراه این تمرکز است که او به «حساسیت» می رسد و بر روی پدیده ها و حادثه هایی که ما به راحتی و بدون توجه از کنار آنها می گذریم، درنگ می کند. همراه این حساسیت است که در او «شعور» و درک دیگری شکل می گیرد. این شعور از نوع شهود است و از تجربه و علم و فلسفه جداست. تا اینجا او به طور دقیق با اموری از مقوله محتوا روبه رو است. فیلم ارتفاع پست نمونه خوبی برای این مطلب است. فیلم ساز می گوید نطفه

اصلی داستان فیلم، هنگامی شکل گرفت که او در روزنامه، خبر هواپیماربایی فامیلی و دستگیری عاملان آن را دیده بود. او سپس در دادگاه آنها شرکت می کند و رفته رفته داستان فیلم در ذهن او شکل می گیرد. البته هنرمند پیش از این، ذهنیت و بینش های ویژه ای داشته است. این بینش از هر روش و مسلک فلسفی(۱) سیراب شده باشد، از پیش بر حساسیت، درک، شعور و نیز ذوق او هنگام خلق اثر تأثیر می گذارد. چرا حساسیت هنرمند به مسئله ای معطوف می شود؟ چرا درک او از یک واقعه، متفاوت از هنرمندان دیگر است و چرا او برای مثال در فیلم، چنین داستانی را با چنین تکنیک هایی بیان می کند؟ این تفاوت ها در ذهنیت و بینش هنرمند که از پیش در او وجود داشته اند، ریشه دارند.

در هر صورت، پس از این درک و شعور است که هنرمند امکانات و تمهیدات هنری رشته خود را در نظر می گیرد و در فیلم، محتوا را در قالب و فرم داستانی (در فیلم نامه) و سپس اجرای آن (در فیلم) می گنجاند. او در این امر نیازمند «ذوق» هنری است. در این مرحله از خلق اثر، با توجه به گزارش هایی که هنرمندان از جریان خلق اثر هنری در حیطه های گوناگون شعر، موسیقی، داستان و فیلم کرده اند، مسئله حداقل در بدو امر به صورت تفکیک شکل از محتوا صورت نمی گیرد. در این مرحله، محتوا و شکل کاملاً درهم عجین هستند و هنرمند، شکل و محتوا را با هم ادراک و شهود می کند. برای مثال، وقتی شعری در شاعری می جوشد، محتوا با شکل عجین است و

۱- فلسفه به معنای دیدگاه های عام درباره انسان، هستی و نقش انسان در هستی. همه انسان ها از جمله هنرمند در زندگی فلسفه ای دارند.

این گونه نیست که شاعر ابتدا به محتوا اندیشیده باشد و سپس برای بیان آن به دنبال شکل مناسب گشته باشد و آن گاه شعر متولد شود.

پس از این ممکن است هنرمند با نگاهی ثانوی در بعضی از جنبه های شکلی یا محتوایی اثر تجدید نظر کند و به دنبال آن باشد که آنچه می خواسته بگوید با شکل مناسب ادا شده است یا نه؟ در مثال شعر، ممکن است شاعر پس از جوشش شعر در او با نگاهی دوباره در بعضی کلمات آن تجدید نظر کند و کلمه ها و ترکیب های مناسب تری برای ادای منظور خود جست وجو کند و اگر احساس می کند که وزن دچار سکت و اشکالی است، در وزن بعضی مصرع ها تغییرهایی دهد.(۱)

نمونه های بسیاری از این مطلب در فیلم وجود دارد. در واقع، این نگاهِ تأملی از سوی هنرمند در هنر فیلم بیشتر مصداق دارد. به این معنا که فیلم ساز احساس می کند آنچه می خواهد بگوید، با این میزانسن و فیلم برداری قابل بیان نیست. پس در پی یافتن تکنیک ها و شکل های مناسب برای بیان اندیشه های خویش است. این رفت و برگشت از محتوا به شکل و امتحان کردن شکل های گوناگون در فیلم اتفاق می افتد.

در رویارویی مخاطب با اثر هنری، تفکیک شکل و محتوا امکان پذیر است، ولی در این ساحت، جریان برخلاف جریانی است که در هنرمند شکل می گیرد. در اینجا ما ابتدا با شکل روبه رو هستیم و از عناصر شکلی به محتوا می رسیم. درست است که شکل و محتوا کاملاً درهم تنیده شده اند، ولی ما محتوا را به ویژه در فیلم می توانیم از منظر شکل ببینیم. در واقع، برای رسیدن

۱- استاد و درس: ادبیات. هنر. نقد، صص ۱۷ - ۲۶.

به محتوا راهی جز عبور از شکل نداریم. ما از تحلیل شکلی روایت و تحلیل سبک، یعنی عناصر تصویری و عناصر صوتی آن گونه که نوفرمالیست ها نشان داده اند، می توانیم به سطوح معنایی یا محتوایی فیلم دست پیدا کنیم.

این بیان فرمالیست ها و نوفرمالیست ها از جنبه ای درست است؛ یعنی اثر هنری به عنوان یک محصول در خارج، قابل تفکیک به دو بخش محتوایی و شکلی نیست و ترکیب میان این دو، ارگانیکی و نه مکانیکی است، ولی در واقع، آیا اثر هنری در تحلیل ذهنی و نقد زیبایی شناسانه نیز قابل تفکیک به شکل و محتوا نیست؟

ظاهرا نقطه برخورد فرمالیسم و نوفرمالیسم و نیز نقد نو و رومانتیسم با آنچه نقد کلاسیک نامیده می شود، تفکیک شکل و محتوا در خلق اثر و نیز در ظرف تحلیل و بعد از ادراک اثر است، نه در خود اثر هنری به عنوان یک اثر مصنوع موجود در خارج.

همه آنچه در نهایت، ارتباط شکل و محتوا می تواند اثبات کند، لزوم توجه به شکل و محتوا با هم به عنوان عناصر درهم تنیده، چه در مرحله خلق اثر و چه در مرحله رویارویی مخاطب با اثر است، نه بیشتر. به بیان دیگر، برای تحلیل و تفسیر و ارزش گذاری اثر هنری، باید به شکل هنری نیز توجه داشت؛ زیرا محتوا در شکل های متفاوت دچار دگرگونی می شود و اساسا از معبر شکل می توان به محتوا رسید.

محتوا را از جمله شکل دانستن (در بیان فرمالیست ها) یا بیشتر چیزهایی که دیگران محتوا می دانند، از جمله شکل بودن (در بیان نوفرمالیست ها) نیز مسئله را تغییر نمی دهد و نوعی اغتشاش نظری ایجاد می کند؛ زیرا به گفته نوفرمالیست ها، محتوا، امری انتزاعی است و شکل، امری عینی و نمی توان امور

عینی را همـان امـور انـتزاعی دانست. نهـایت اینکه این امـور انـتزاعی معنـایی را می توان از امور عینی شـکلی انـتزاع کرد. این موضوع، با یکی دانسـتن این دو تفاوت دارد. این درست که باید یک نظام نقد سینمایی با توجه به کارکرد عناصر در کلیت و ساخت اثر که با دیگر زمینه های تاریخی مؤلف اثر مرتبطنـد، به وجود آورد، ولی در هر صورت، با این نظام یا بدون این نظام پس از ادراک و شناخت جهان فیلم، می توان و باید به سطوح معنایی آن پرداخت.

تامسون با اشاره به کاستی های نقد نو که تکنیک ها را در یک نظام منحصرا سینمایی (بافت مند و مرتبط با دیگر نظام ها یا به عبارت دیگر، پس زمینه ها) نمی بینـد، نتیجه چنین رویکردی را در منتقـدان ضـعیف تر از رابین وود، این می دانـد که به دلیل کاستی های این روش به تأویل و تفسـیر می انجامد و با اسـتفاده از توصیف های استعاری از فنون سینمایی، به ادبی کردن فیلم هـا منجر می شـود. در بیـان او، در ایـن صـورت، تحلیـل گر، معـانی تماتیـک (مضـمونی) را از حاملاـن آنهـا؛ یعنی تـک تک تمهیدات اثر جدا می کند و دوگانگی شکل و محتوا، خود را به رخ می کشد.

بایـد گفت در رسـیدن به داسـتان یـا به عبارت صـحیح تر، جهان داسـتان در فیلم (فیلم داسـتانی)، ما با عناصـر شـکلی روبه رو هستیم. از این عناصر که در فیلم مانند کلمات در ادبیات عمل می کنند، به جهان طرح و سپس جهان داستان راه می یابیم و در نهایت، همچنان که خود نوفرمالیست ها اذعان دارنـد، از این جهان با کلماتی یاد می کنیم که داسـتان را می سازند و غالبا بین مخاطبان فیلم، به طور مشترک استنباط می شود.

برای رسیدن به این سطح از فیلم، باید به کارکرد عناصر در کلیت و بافت اثر توجه کرد و این کارکرد را با توجه به زمینه های اثر، شرایط تاریخی (شرایط

سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی که جهان اثر در آن خلق شده)، دیگر آثار فیلم ساز ژانر، دیگر آثار هنری و نیز جهان واقعی توضیح داد. حتی فراتر از آن از نیت مؤلف نیز مانند دیگر زمینه ها می توان کمک گرفت و با شرح حال یا مصاحبه های او درباره فیلم، به درک بهتر و عمیق تری از فیلم رسید. پس از درک جهان داستان و تقلیل آن به کلمات که در هر صورت چاره ای از آن نیست، می توان به سطح معنایی داستان پرداخت و جهان اثر هنری را به شکل محتوایی تفسیر کرد.(۱)

همچنان که نوفرمالیست ها در مقام تحلیل عناصر روایی، در فیلم روایی، آن را از سبک تفکیک می کنند و از نظر تحلیل به صورت امری مستقل و البته دارای ارتباط با عناصر سبکی می نگرند، همچنین در تحلیل عناصر سبکی، میزانسن، تدوین و... را از یکدیگر تفکیک می کنند و به طور مستقل به آن می پردازند. به همین ترتیب در تفسیر محتوایی فیلم می توان آن را به شکل مستقل در نظر گرفت و به آن پرداخت. البته باید به ارتباط آن با شکل توجه کنیم.

برای درک و تفسیر سطوح معنایی فیلم می توان روشی در پیش گرفت که از مصادره به مطلوب ها و تداعی های آزاد جلوگیری کند و تا حد امکان تفسیر فیلم را ضابطه مند سازد. افزون بر آن، باید به تفاوت فرهنگ ها و دیدگاه ها در دو سوی فیلم و مخاطب های گوناگون از فرهنگ های مختلف توجه داشت.

۱- در ادبیات، از داستان بیان شده به وسیله کلمات به جهان داستان راه می یابیم، ولی در فیلم برخلاف آن، از جهان داستان به داستان بیان شده به وسیله کلمات دست پیدا می کنیم.

محتوا در فیلم

محتوا در فیلم

فرمالیست ها به ویژه توماشفسکی در تحلیل نثر، به بحث مضمون و اینکه مرکزیت ساختار اثر با آن است و نقش مایه هایی که واحدهای معنایی کوچک و تشکیل دهنده و غیر قابل تجزیه مضمون هستند، پرداخته اند. نوفرمالیست ها نیز به ارتباط شکل با معنا اشاره کرده اند. آنها همچنان که گذشت، معنا را به چهار نوع تقسیم کرده بودند:

۱. معنای ارجاعی که در واقع نزدیک به خلاصه طرح است؛

۲. معنای آشکار که پیام فیلم را دربردارد؛ یعنی آنچه ظاهراً فیلم می کوشد تفهیم کند؛

۳. معنای ضمنی یا مضمون که به تفسیر اثر می پردازد؛

۴. معنای دلالت گر که به معنای ایدئولوژیکی اجتماعی فیلم اشاره دارد.

اساساً سطح اول معنایی فیلم با محتوا نسبتی ندارد، ولی می توان گفت که معنای دوم، سوم و چهارم، به گونه ای پرداختن به محتواست. قراردادن داستان (که از طرح و توطئه استنباط می شود) در ساحت محتوایی فیلم، برخاسته از شکل گرایی در فرمالیسم است، در حالی که چینش رویدادها و شخصیت ها در زمان و مکان و ساختن دنیایی داستانی، خود، از مقوله شکل و برای بیان چیزی صورت گرفته است.

در ادبیات نیز داستان، محتوایی دارد که باید آن را شکافت و تحلیل کرد تا محتوای آن را به دست آورد. در فیلم هم باید از داستان، به لایه های محتوایی فیلم رسید. برای همین، محتوای داستان از جهان داستان و جهان فیلم جداست.

در کتاب هنر سینما به آن اندازه که درباره به دست آوردن طرح و توطئه و

کشف و استنباط داستان از طرح به وسیله سبک توضیح می دهد و فصل های گوناگونی را به بررسی، تحلیل سبک و کارکردهای بیانی آن برای کشف داستان اختصاص می دهد، به دیگر سطح های معنایی فیلم که با محتوا معادل است، پرداخته نشده است. در فصل های گوناگون تحلیل سبک فیلم از جمله: میزانسن، فیلم برداری، تدوین و صدا با بحث هایی روبه رو هستیم که برای ما بیشتر شکل بیان داستان را تحلیل می کنند و با سطوح معنایی فیلم در حیطه محتوا نسبتی ندارند.

محتوا در فیلم از جنس معناست. محتوا، معنا یا معناهایی است که فیلم القا می کند و سطوحی دارد. سطح محتوایی که نوفرمالیست ها در آن تمرکز می کنند، داستان یا به عبارت دیگر کلیت جهان داستان است. یک داستان به شکل های مختلف، به وسیله طرح های گوناگون بازگویی می شود. یک داستان را می توان به هزار شکل که در هزار طرح اتفاق می افتد، تعریف کرد. پس درمی یابیم که در داستان، شکل مطرح نیست. بیان فرمالیست ها دراین باره که خاص فیلم نیست، کاملاً رساست: «خود شی ء و محتوا اهمیتی ندارد، چگونه گفتن و شکل مهم است».

هرچند محتوا از جنس معناست، ولی همیشه معنا مساوی با محتوا نیست. سطح اول معنایی فیلم (در بیان نوفرمالیست ها) که به منزله خلاصه طرح است، از مقوله محتوا نیست. داستان هم از مقوله محتوا نیست. داستان یا جهان داستان در فیلم، جهانی ساختگی است که در پس آن، پیامی وجود دارد. جهان داستان به یک معنا شکلی از شخصیت ها، رویدادها، زمان و مکان ساختگی است که حامل پیامی است.

تفکیک پیام (یا معنای آشکار) از معنای ایدئولوژیک (معنای دلالت گر) در

ص:۷۴

بیان نوفرمالیست ها متأثر از مبنای ساختارگراهاست که خود دچار اشکال است. ساختارگراها، ایدئولوژی را امری اجتماعی و خود پنهان کننده می دانند. از نظر آنان، معانی ایدئولوژیک ساختارهایی هستند که باید در اثر، رمزگشایی و کشف شوند، در صورتی که پیام، همان بار ایدئولوژیک را دارد. پیام شامل تمامی گزاره های هستی شناسانه و ارزش گذارانه است؛ گزاره های ارزش گذارانه در حیطه اخلاق و حقوق و فقه.(۱)

درباره داشتن خصلت اجتماعی ایدئولوژی باید گفت که البته می توان برای اجتماع هم به طور انتزاعی یک نوع ایدئولوژی در نظر گرفت، ولی داستان نگرش انسان به هستی و جهان و باورهای ارزش گرایانه او می تواند فراتر از اجتماع و برخلاف اجتماع باشد. باورهای انسان ممکن است با عنصر تعقل که عنصر سنجش و ارزیابی است، فراتر از باورهای اجتماع باشد. او می تواند برخلاف جریان عمومی اجتماع دست به انتخاب بزند و ایدئولوژی حاکم بر اجتماع را بپذیرد یا نپذیرد. این سنجش میان دو راه (باطل و حق) صورت می گیرد و ارائه حق در کنار باطل می تواند از اقلیتی در اجتماع یا از یک فرد یا از جوامع دیگر یا حتی از رسول باطنی (عقل) صورت بگیرد.

انسان با نیروی تعقل می تواند در یک مرحله درباره خوبی ها و بدی هایی که از سوی اجتماع به او پیشنهاد شده است، چه اجتماع خانواده و چه اجتماع بزرگ تر، ارزیابی داشته

۱- ایدئولوژی در اصطلاح ساختارگراها و نوفرمالیست ها به همین معنای عام به کار رفته است.

باشـد که آیـا این کار خوب است یا آن کار خوب نیست؟ در مرحله بعـد، او می توانـد بر روی معیار خوبی و بـدی و ارزش و ضدارزش و در اینکه اساسا خوبی و بدی چیست، نظارت و ارزیابی داشته باشد.

انسـان به دلیـل وجود نیروی تعقـل می توانـد طبیعی ترین احساسـات و غرایز خود را کنترل کنـد و از این راه، امکـان ارزیـابی شنـاخت هـا و نگرش هـای مورد پـذیرش جامعه و افراد را فراهم سازد. بنابراین، داسـتان انسان و ایـدئولوژی او تحلیلی فراتر از اجتماع دارد و معانی ایـدئولوژیک لزوما اجتماعی نیسـتند. البته انسان می توانـد در حریم بدون دغدغه دوران کودکی خویش بماند و همچنان سـر در دامان باورها و ارزش های اجتماع بگذارد و خود را از دغدغه های انتخاب دور نگه دارد. او می تواند از مسـئولیت انسـان بودن و بلوغ خود سـر بـاز بزنـد، ولی در هر صورت، داسـتان انسان و ایـدئولوژی او تحلیلی فراتر از اجتماع دارد و معانی ایدئولوژیک لزوما اجتماعی نیستند.

به همین دلیـل، این تقسـیم دربـاره سـطوح معنـا در فیلم معنادار نیست. فیلم های دیـده بان (ابراهیم حاتمی کیا)، سـجده بر آب (عبدالحسـین برزیده) و سفر به چزابه (رسول ملاقلی پور) هر سه به موضوع دفاع مقدس پرداخته اند، ولی پیام یا پیام های آنها ویژه است؛ یعنی برخاسـته از دیـدگاه و ذهنیت هنرمند و فلسـفه اوست. البته این دیدگاه و فلسـفه لزوما آن چیزی نیست که در کتاب های تاریـخ فلسـفه نوشـته انـد. هر فردی نگرشـی به انسان و اهـداف انسان دارد؛ اینکه انسان ادامه دارد و معادی هست؛ هستی در سـطح مـاده خلاـصه نمی شود و... همه انسـان هـا نفیا و اثباتا در این زمینه ها موضع گیری هایی دارنـد. پیام فیلم در حقیقت برخاسته از بینش و ذهنیت هنرمند است.

آنچه گفته شد درباره فیلم هایی صادق است که محتوا دارند. بعضـی فیلم ها یا بخشـی از بعضی فیلم ها از محتوا بی بهره اند و صرفا شکل محض دارند.

ص:۷۶

فیلم های انتزاعی از این نمونه هستند. همچنین در بعضی از فیلم ها مانند برخی فیلم های گونه موزیکال، بخش های رقص و آواز، شکل محض هستند؛ هم در روایت و هم در سبک. در این فیلم ها، صحنه های رقص و آواز با کل روایت رابطه ای ندارند و در پیشبرد روایت نقش بازی نمی کنند. از نظر سبک هم عناصر سبکی کارکرد بیانی ندارند و صرفا زیبایی شکلی را القا می کنند. صحنه های رقص و آواز در فیلم آواز در باران (باز بی برکلی) از این نمونه است.

بنابراین، در برخی آثار هنری، شکل محض وجود دارد، ولی در همین ها هم قصد و هدفی هست. آنچه سیدمرتضی آوینی مطرح می کند که هنر برای هنر معنی ندارد و اثر هنری بی شک هدفی دارد، ناظر به همین مطلب است. این هدف گاه سرگرمی و بازی کردن با شکل است. در مرحله نهایی نیز به هنری متحرک و اصیل می رسیم؛ هنری که از محدوده ظاهر هستی و حیات در این دنیا به حقیقت هستی نقب می زند و بی قراری را در انسان می ریزد. پس در تقسیم بندی سطوح معنایی فیلم می توان علاوه بر عناصر سبکی، از نماد و اسطوره سخن گفت.

اساساً نمادپردازی در فیلم چگونه صورت می گیرد و کشف نمادها و احیانا نظام نمادین در برخی فیلم ها با چه روشی ممکن است؟ اسطوره پردازی در فیلم چگونه است؟ علاوه بر این، ساز و کار رسیدن به معانی احیاناً ناآگاهانه تجلی یافته در اثر چیست؟ نوفرمالیست ها برای درک معنی فیلم بر استفاده از شکل به عنوان یک بافت و دیگر زمینه ها تکیه دارند. آنها بر این امر تأکید می کنند که سطوح معنای فیلم در هر صورت باید برخاسته از شکل فیلم باشد؛ یعنی میان اعطای معانی گوناگون به فیلم و شکل فیلم تعادل برقرار شود. با این

حال، به دلیل تکیه بسیار بر ادراک شکلی اثر در این زمینه، در پی شیوه و روش نیستند.

تعدد معنا

تعدد معنا

یکی از مسائل مطرح در بحث محتوا، تعدد معنا در فیلم است. آیا از یک فیلم می توان معانی و تفاسیر گوناگونی ارائه کرد، به گونه ای که مخاطب، خود، تولیدکننده معنا باشد؟ این بحث در دیدگاه نوفرمالیست ها در بحث شکل و معنا، بنیان نظری پیدا کرده است. آنها توضیح می دهند که تمامی معانی فیلم، اعم از ارجاعی، آشکار، ضمنی و دلالت گر، پدیده ای اجتماعی و ایدئولوژیک هستند و از یک سیستم اعتقادی درباره جهان سرچشمه گرفته اند. بنابراین، مؤلفه های معنایی یک فیلم اموری تاریخی و اجتماعی هستند و در زمانی دیگر یا مکانی متفاوت، حامل معانی متفاوتی خواهند بود. به عبارت دیگر، فیلم در گستره عرضی زمان، در جوامع مختلف با ایدئولوژی های مختلف و در گستره طولی زمان در زمان های مختلف می تواند معانی مختلفی داشته باشد؛ چیزی که در بیان گادامر به افق دلالت تعبیر می شود. او می نویسد:

ما هرگز معنای حقیقی متنی از افق دانایی ها و دلالت های گذشته را نخواهیم شناخت؛ چرا که در آن افق ها به سر نمی بریم و از منظر افق دوران خود بدان می نگریم.(1)

اختلاف افق های فکری دوران ها و به بیان نوفرمالیست ها اختلاف ایدئولوژی جوامع سبب می شود معناهایی که از یک متن، از جمله فیلم استخراج می شود، متفاوت باشد.

در کتاب هنر سینما درباره تعدد معنای فیلم اشاره دیگری آمده است که

۱- آفرینش و آزادی، ص ۱۳۶.

استدلال و توضیح بیشتری به همراه ندارد: «فیلم ها فقط به این دلیل معنا دارند که ما معناهایی را به آنها نسبت می دهیم. معنا به مثابه مصنوع ساده ای که قابل استخراج از فیلم باشد، نیست.» از نظر کتاب باید میان معنا و شکل فیلم تعادل ایجاد کرد.

اگر ما معتقد شدیم که معنا هم باید برخاسته از شکل فیلم باشد، معنا چیزی فراتر از مخاطب و نسبت دادن معنا به متن توسط مخاطب است. بنابراین، بیان دوم نویسندگان هنر سینما بنیان نظری ندارد و بهتر است که درباره نکته اول و بنیانی که برای آن قرار داده شده است، سخن بگوییم.

درست است که افق های فکری متعددی وجود دارد، ولی اینکه معانی نیز تاریخی و اجتماعی باشند، قابل مناقشه است. برخی معانی فطری در میان همه انسان ها مشترک است. البته فیلم در ظرف زمانی خاصی اتفاق می افتد؛ در شرایط اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی خاص شکل می گیرد و به طور کلی، از آن به عنوان شرایط تاریخی یاد می شود، ولی اینکه این امر سبب شود که معانی، ایدئولوژیک و ایدئولوژی به منزله پدیده ای اجتماعی به شمار آیند، درست نیست. همچنان که گذشت، نگاه به ایدئولوژی به عنوان امری اجتماعی، صحیح نیست.

با این حال، اختلاف افق دوران ها نه تنها در اجتماع، بلکه در حیطه فرد نیز قابل طرح است. همچنین مشکل نزدیک شدن به افق معنایی نویسنده به عنوان یک فرد نیز مطرح است. برای نمونه، برداشت حاتمی کیا از شرایط اجتماعی و سیاسی دهه اول پس از دفاع مقدس، برداشت خاصی است که باید برای رسیدن به آن تلاش کرد. در هرمنوتیک، این بحث نه تنها در متون هنری – که از زبان تمثیلی و نمادین برخوردارند – بلکه در متون علمی نیز جاری است.

ص:۷۹

مثلاً نزدیک شدن به افق فکری ملاصدار در کتاب اسفار دچار همین معضل است. باید گفت مشکل تفسیر متن در متون هنری بیشتر است.

با مبانی خود نوفرمالیسم که - بنا بر اذعان همه اراده آنها - به زمینه تاریخی برای درک اثر اهمیت می دهند، می توان به معنای متن رسید یا دست کم به آن نزدیک شد. مخاطب با آگاه شدن از شرایط تاریخی فیلم می تواند به معانی فیلم نزدیک شود. در این صورت، مراتب درک معنای متن معنا خواهد داشت، ولی این امر تا معنای یکه نداشتن، نوشتن متن به وسیله خواننده به بیان ساختارگراها و حضور ضمنی او در متن به بیان نوفرمالیست ها فاصله دارد. در این صورت، تعدد معنای متن مبنایی نخواهد داشت. ما با آگاهی از شرایط اقتصادی و سیاسی فیلم آژانس شیشه ای می توانیم به معانی فیلم نزدیک شویم؛ دهه سازندگی و دهه ثبات که پس از جنگ آغاز شده است و دلالت هایی که در فیلم نسبت به این زمینه اقتصادی، سیاسی و اجتماعی خارج از فیلم وجود دارد. ما با آشنایی با این شرایط تاریخی می توانیم به آن دلالت ها پی ببریم و به معنای فیلم نزدیک شویم.

در این میان، مخاطب می تواند به تداعی های آزاد خود بسنده کند و از ماه در آسمان به ذهنیات و احساسات خود نقب بزند، ولی برای برداشت از متن و تفسیر آن باید به زمینه هایی که متن در آن به وجود آمده است (مؤلف، تاریخ، ژانر و...)، توجه کرد؛ به گونه ای که می توان تمامی اینها را با دلالت هایی که در کلیت متن، نه جزئی از متن وجود دارد، در نظر گرفت؛ در این صورت، به افق فکری فیلم ساز نزدیک می شویم. همچنین از اغتشاش و سوء استفاده برخی فیلم سازان که از تعدد معنا و برداشت های جدید مخاطبان از فیلم حمایت

می کنند، می توان جلوگیری کرد. شاید همه فیلم سازها مانند آن کارگردان نباشند که در پاسخ پرسش خبرنگار فرانسوی که تعویض نوشابه روی میز را در یک سکانس با نوشابه کوکاکولا در همان سکانس (در نمای دیگری) تعریض جانانه ای به امریکا دانسته بود، می گوید نماهای آن صحنه را در یک روز نگرفته بودند و تعویض نوشابه روی میز فقط به این دلیل بوده که نوشابه روز قبل را نداشته اند. به نظر می رسد نوفرمالیست ها در بحث تعدد معنا در فیلم، از بحث های هرمنوتیک جدید تأثیر پذیرفته اند.

نیت مؤلف

نیت مؤلف

نوفرمالیست ها نیت مؤلف را در درک و تفسیر فیلم کنار می گذارند. از نظر آنان مهم این است که عناصر فیلم چه کارکردی دارند، ولی این موضوع که مؤلف از قرار دادن فلان موسیقی در فیلم چه نیتی داشته است، به درک فیلم کمکی نمی کند. به عبارت دیگر، مهم این است که عناصر فیلم چه کاری انجام می دهند، ولی این مسئله که چگونه این عناصر در آنجا قرار گرفته اند، مهم نیست.

بحث نیت مؤلف نه آنچنان که در هنر سینما آمده، به تاریخچه تولید، بلکه به هدف فیلم ساز از قرار دادن عناصر گوناگون شکلی در فیلم برای بیان دیدگاه و ذهنیتش بستگی دارد. آگاهی از نیت مؤلف، به عنوان یکی از عوامل زمینه ای که اثر در آن به وجود آمده است، می تواند از جمله ساز و کارهایی باشد که مخاطب را در درک بهتر و غنی تر اثر و منتقد را در نقد آن کمک کند. آگاهی از نیت مؤلف حتی می تواند در توضیح زمینه تاریخی اثر کارساز باشد و شرایط سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی را که مؤلف می خواهد از آن و

درآن سخن بگوید، آشکار کند. ازاین رو، مصاحبه ها یا نوشته های او درباره فیلم یا حتی زندگی نامه او می تواند به تفسیر فیلم، یعنی هر سطح معنایی که فراتر از داستان و طرح است، کمک کند. به عبارت دیگر، توضیح نویسنده فیلم می تواند یکی از مکانیزم های کشف معانی فیلم و تفسیر معنای فیلم باشد و تفسیر به دست آمده از فیلم را تأیید یا نفی کند.

آنجا که نیت مؤلف با آنچه فیلم به ما می گوید، تعارض دارد، می تواند منتقد را در ارزش گذاری فیلم کمک کند. تعارض نیت مؤلف با معنایی که شکل اثر انتقال می دهد، ممکن است به دلیل ناتوانی او باشد؛ یعنی وی با اینکه قصد داشته است معنایی خاص یا معنایی را در فیلم بگنجاند، ولی فیلم برای بیان چنین محتوایی، قصور یا حتی با آن تعارض داشته است.

در هر صورت، نکته مهم این است که مؤلف هر چه می خواهد بگوید، در فیلم گفته است. معنای فیلم در هر صورت باید از خود فیلم فهمیده شود و نیت مؤلف را می توان به عنوان یکی از عوامل تراکم احتمال کشف محتوا در نظر گرفت.

ارزش گذاری فیلم

ارزش گذاری فیلم

ملاک های ارزیابی در نقد نوفرمالیستی، یعنی یک پارچگی، شدت تأثیر، بداعت و پیچیدگی، همه معیارهایی شکلی هستند. معیار یک پارچگی و وحدت در پی بررسی وحدت عناصری است که در یک سیستم شکلی وجود دارد و به بررسی هماهنگی عناصر شکلی فیلم می پردازد. این در حالی است که جدا از این موارد، وحدت و هماهنگی شکل با محتوا را می توان مطرح کرد. طرح و توطئه از طریق سبک بیان می شود و سپس از طریق طرح و توطئه، داستان را به دست می آوریم. به عبارت دیگر، داستان، خود را از طریق شکل

روایی و سبک در طرح برملا می کند. داستان هم می تواند در قالب کلمات بیان شود.

همچنان که گذشت، محتوا از دیدگاه فرمالیست ها شامل داستان هم می شود. به نظر می رسد نوفرمالیست ها بر این سطح از سطوح محتوایی فیلم تمرکز دارند. در حالی که محتوا فراتر از داستان است، سطوح معنایی دربردارنده «موضوع» هستند.

موضوع، معنایی عام است و آن را می توان در یک یا دو کلمه یا یک عبارت بیان کرد. مثلاً فیلمی «درباره دفاع مقدس»، گزاره نیست و بنابراین جنبه اخباری یا انشایی ندارد. همین طور محتوا شامل پیام داستان است که این پیام می تواند متعدد باشد و دقیقاً تمام گستره جهان بینی و ایدئولوژی یا به طور کلی نگرش انسان نسبت به دنیا، نسبت به خودش و ادامه خودش و نقش خودش در این دنیا و شیوه زندگی خودش در این دنیا و نظام ها و احکام و دستورالعمل های حاکم بر زندگی خودش در این دنیا را شامل شود. بنابراین، هماهنگی و وحدت می تواند در نسبت بین شکل با محتوا هم مطرح باشد؛ یعنی هماهنگی میان چگونه گفتن با چه گفتن. به عبارت دیگر، فیلم ساز برای بیان آنچه می خواهد بگوید، چه شکلی را انتخاب کرده است؟ آیا شکل انتخاب شده با آنچه می خواهد بگوید تناسب و هماهنگی دارد یا نه؟ آیا او از امکانات رسانه ای برای بیان آنچه می خواهد بگوید، بهره برده است یا نه؟

به هر ترتیب، ما اگر مؤلف را هم کنار بگذاریم و مانند رمانتیست ها و فرمالیست ها و نوفرمالیست ها و ساختارگراها متن را پس از به وجود آمدن، همچون میوه ای که از درخت جدا شده است، از مؤلف جدا بدانیم، این بحث

مطرح می شود که معنای متن چگونه با شکل آن نسبت برقرار کرده است آیا آنها با هم وحدت و هماهنگی دارند؟

شدت تأثیر و بداعت نیز می تواند با توجه به محتوا باشد و دلیلی ندارد که ما اثرگذاری و بداعت یک فیلم را در عناصر شکلی آن محدود کنیم. دست کم می توان گفت که اثرگذاری و نوآوری می تواند با توجه به عناصر محتوایی فیلم هم باشد. یک موضوع بدیع، نگاه تازه به موضوع و پیامی نو می تواند فیلم را اثرگذارتر کند.

همه حرف در این دو نکته هم تمام نمی شود. اثرگذاری بسیار، تنها از بداعت و نوآوری محتوایی و شکلی نیست، بلکه می توان از غنا و عمق شکلی و محتوایی نیز سخن گفت. به جای پیچیدگی که برخاسته از دیدگاه فرمالیست ها درباره تأثیر احساسی هنر است، غنا و عمق در شکل و تکنیک و نیز در محتوا می تواند به عنوان یک معیار مطرح باشد. آیا به راستی اثرگذاری یک فیلم که از عمق مضمونی و محتوایی بهره مند است، بیشتر نیست؟

اینکه بحث را تنها در بداعت شکلی محدود کنیم، محدود کردن امکانات هنر است.

حقیقت معیار دیگری است که می توان برای بحث ارزش گذاری فیلم مطرح کرد. حقیقت مبنا و اساس برای معیارهای دیگر به شمار می رود، اگر زیبایی به گونه ای تعریف شود که یکی از عناصر دخیل در آن، تناسب اثر زیبا با حقیقت و حق باشد، آن گاه می توان عنصر حقیقت را هم در ارزیابی اثر هنری داخل کرد. زیبایی اثر هنری مانند پدیده های طبیعی این گونه قابل تحلیل است که مانند امر طبیعی برای چه هدفی ساخته شده است؟ زیبایی با غایتی که برای اثر در نظر گرفته شده، نسبت دارد. در پدیده های طبیعی، زیبایی علاوه بر

هماهنگی و تناسب ظاهری با هدفی که برای موجود طبیعی در نظر گرفته شده در ارتباط است. با این دید، کرم کدو هم زیباست؛ زیرا متناسب با هدف آن خلق شده است.(۱)

در اثر هنری که امری مصنوع انسان است، زیبایی، تناسب شیوه بیان و شیوه به کارگیری امکانات و تمهیدات هنری است (در هر هنر بسته به امکانات رسانه ای آن هنر) با آنچه که هنرمند می خواهد بگوید. در اصل، «تناسب تکنیک و شکل با غایتی است که هنرمند در نظر دارد.» البته هنرمند تافته جدا بافته ای نیست تا اثر خلاقه او از هر قید و بندی در تناسب با حقیقت رها باشد. غایتی که او در نظر می گیرد اگر با غایتی که هستی دارد، نسبتی داشته باشد، همانند پدیده های طبیعی، زیبایی بیشتری دارد وگرنه تنها سطح و اندازه ای از زیبایی را دارد که صرفا در تناسب میان شکل و محتوا خلاصه می شود. اینکه در نقد اثر هنری چه مقدار می توان از عنصر حقیقت سخن گفت و آیا اساساً بحث درباره میزان دوری و نزدیکی اثر از حقیقت، نقد هنری خواهد بود یا نقد فلسفی، امری مورد مناقشه است. بازگشت این بحث به این نکته است که آیا هدفی که برای اثر هنری در نظر گرفته شده است، نسبتی با حقیقت دارد یا نه و آیا نسبت داشتن با حقیقت در زیبایی اثر هنری تأثیری خواهد داشت؟

مقصود از حقیقت آن چیزی است که در این جهان، حقانیت و ثبوت دارد و هست. حقیقت، هم شامل امور حقی است که در طبیعت، انسان و به طور عام - فراتر از طبیعت و جهان ماده - وجود دارد و هم شامل چیزهایی است که نیستند، ولی حقانیت دارند و باید باشند مسائلی که بیشتر در امور اجتماعی

۱- ادبیات، هنر، نقد، ص ۱۰۵.

انسـان و در ارتبـاط با انتخاب انسان مطرح است. مثلاً آیا چیزی به عنوان فرشـته، حقیقت دارد؟ آیا خداونـد حقیقت دارد؟ آیا اساسـاً مرحله ای بودن و اجـل داشـتن این جهـان، امری حقیقی است؟ آیـا زیبـایی وجود دارد؟ آیـا قوانین ثـابت و حقی وجود دارنـد یـا نه؟ دربـاره انسـان هم به عنوان جزئی از هستی می توان از بودن یا نبودن روح در انسان پرسـید. این امور جنبه هستی شناختی و توصیفی دارند. در اینجا حقیقت در مقابل وهم و باطل است، ولی بحث از حقیقت در جنبه دستوری آن (یعنی آنچه بایـد باشـد) بیشتر جنبه اجتمـاعی دارد و مربوط به فعـل و اختیـار انسان است. در جامعه انسانی، اموری واقعی وجود دارد، ولی واقعیت موجود همیشه وضـعیت مطلوب نیست و گـاه بایـد تغییر کنـد. به عبـارت دیگر، واقعیت، چیزی است و حقیقت، چیزی دیگر. فقر در جامعه وجود دارد، ولی وضـعیت مطلوب و ایده آل نیست و باید از میان برود. در اینجا حقیقت، وضعیت مطلوب و آرمانی در مقابل وضعیت موجود و غیرآرمانی است.

اگر مـا از دام نسبیت در شـناخت و نسبیت در اخلاـق رسـته باشـیم و اعتقاد داشـته باشـیم که می توان در این جهان به حقایقی دست یافت، اگر پذیرفته باشـیم در این جهان، حقایق ثابتی وجود دارد که ورای شناخت ما هستند و در جامعه انسانی نیز ورای تلقی هـا و برداشت های متفاوت ما، حقایق و قوانین ثابتی و به تعبیر قرآن سـنت هایی وجود دارد، آن گاه می توانیم این بحث را مطرح کنیم که آیا اثر هنری می تواند نسبتی با حقیقت داشته باشد یا نه و اساساً نسبت میان امر زیبا و حقیقت چیست؟

همچنان که گذشت، بی شک، خلق اثر و مضـمون های هنری در هنرمند جنبه شـهودی دارد. این جنبه شهودی و حضوری می تواند با جنبه تأملی و

مفهومی خلق اثر تکمیل شود و اصلاح و دگرگونی هایی در آن صورت بگیرد. پرسش این است که آیا در ساحت خلق اثر، شهود هنرمند و درک غیر مفهومی او نسبتی با حقیقت دارد یا نه؟ اگر شهود و ادراک احساسی او را از دیدگاه های فلسفی او درباره انسان، هستی و نقش انسان در هستی جدا بدانیم، باز هم این شهود و احساس می تواند با عالم حقیقت و امر حق نسبتی پیدا کند یا خیر؟ حضور و شهود هنرمند می تواند در حق یا باطل ریشه داشته باشد.

باید گفت جنبه احساسی هنرمند و شهود او از جنبه شناختی و معرفتی و دیگر ساحت های احساسی او بی تأثیر نیست؛ چون ساحت های وجودی انسان از یکدیگر جدا نیستند، بلکه با هم ارتباط دارند. انسان هنرمند موجودی تک ساحتی نیست. او افزون بر احساس، از تفکر، تعقل و آزادی نیز بهره مند است. بنابراین، احساس هنرمند از شناخت های ذهنی او سیراب می شود و اثر می پذیرد. هنرمند از هر طریق به شناختی می رسد (از راه وحی یا استدلال یا اشراق یا...) و برای بیان این شناخت و دیدگاه خود، گاهی بیان غیر هنری مستقیم را انتخاب می کند و گاهی بیان هنری و غیرمستقیم. هنر، روشی برای شناخت نیست، بلکه راهی برای بیان شناخت است.(۱) بنابراین، در سویه هنرمند یک مجموعه مرتبط میان شناخت ذهنی، احساس قلبی و جنبه رفتاری و عملی او وجود دارد. در سویه بیننده و در مرحله ادراک اثر هنری نیز بیننده در رویارویی با اثر هنری به گونه ای به وسیله حواس به دنیای اثر و جنبه احساسی آن نزدیک می شود و به گونه ای آن را در خود ایجاد و تجربه می کند. با این حال، در مقام ادراک و سپس نقد و تحلیل می تواند به همین امور حضوری و

۱- همان، صص ۵۸ - ۶۱ .

احساسی نگاه مفهومی و تأملی داشته باشد و نسبت آن را با حقیقت و حق بسنجد. هر چند در مقام احساس و شهود، در همان وهله ادراک اولیه نیز همچنان که در جنبه هنرمند گفته شد، ساحت احساسی بیننده نیز از دیگر ساحت های او جدا نیست. من اگر نسبت به حق، شناختی داشته باشم، رغبت ها و علاقه های من، ترس های من و کناره گیری ها و دست شستن ها و زُهدهای من شکل دیگری خواهد گرفت و بر جنبه احساسی زندگی من اثر خواهد گذاشت. اینجاست که انسان می تواند از فیلم فاصله بگیرد. بنابراین، این طور نیست که انسان در تماس با فیلم به طور کامل از جنبه ذهنی و شناختی و مفهومی جدا شود. برای همین، می توان گفت گرچه بیان هنر، بیانی احساسی است، ولی با حقیقت و حقانیت انسان ها ارتباط دارد.

آیا می توان گفت یک اثر هنری که با حقیقت این عالم تناسب دارد، اثری زیباست یا اینکه در نهایت اثری خوب به شمار می رود؛ یعنی میان زیبایی و خوب بودن تفاوت وجود دارد و در صورت دوم، اثر از جنبه اخلاقی و فلسفی مورد قضاوت قرار گرفته است نه از نظر هنری؟ اگر ما تداخل و ارتباط ساحت های انسانی را بپذیریم، بی شک، عامل حقیقت در ادراک زیبایی نقش دارد و اثرگذاری امر حق در زیبایی اثر هنری از جمله فیلم نقش خواهد داشت.

با این توضیح، این بیان کانت هم که امر زیبا اساساً امر مفهومی و قابل تقلیل به مفاهیم نیست و نمی توان درباره آن بحث مفهومی کرد، پاسخ خودش را می یابد. کانت، امر زیبا را امری احساسی، نه حسی (امر مطبوع) و نه عقلی (امر اخلاقی) می داند. از نظر کانت در ادراک امر زیبا جایی برای در نظر

گرفتن معیارهای مفهومی وجود ندارد؛ زیرا زیبایی امری شهودی است. نتیجه این بیان آن خواهد بود که راه یافتن امور اخلاقی در امر زیبا و یافتن نسبت آن با حقیقت از جنبه نظری ناممکن خواهد بود.

کروچه هم به دلیل شهودی دانستن هنر، اخلاق را از حیطه هنر دور می کند. آنچه او از لحاظ نظری می پذیرد، این است که هنرمند در نهایت می تواند به ارزش های اخلاقی پای بند باشد، ولی این امر در اثر هنری نمی تواند تحقق بپذیرد و هنر نمی تواند نسبتی با اخلاق داشته باشد.

در حالی که احساس و شهود با حقیقت به معنایی که گذشت، ارتباط دارد. این حقیقت، ارزش ها و ضدارزش هایی را به دنبال می آورد که در اثر تجلی می کند. به عبارت دیگر، احساس و شهود انسان حق جو و مؤمن ویژگی هایی دارد که با شناخت و ساحت ذهنی او متناسب است. در پی آن نیز در فعل او و از جمله اثر هنری که مصنوع و فعل اوست، نمود می یابد.

معیار دیگر برای ارزش گذاری فیلم، واقع گرایی و منطق پذیری است. واقعیت و واقع گرایی به عنوان یک معیار در ارزش گذاری فیلم با تعبیرهای گوناگونی که درباره واقع گرایی در کتاب های سینمایی و نظریه پردازان سینما وجود دارد، متفاوت است. در هر صورت، دنیای فیلم باید برای بیننده باورپذیر باشد. مانستربرگ می نویسد:

گرچه فیلم از قید و بند دنیای عینی و لوازم آن یعنی زمان و مکان و علیت رهاست، ولی به هیچ وجه بدون اصول و قوانین نیست.(۱)

ص:۸۹

۱- نظریه های زیبایی شناسی فیلم، مقاله «نمایش تصویری»، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۶، چ۱، ص ۱۱۰.

برای رسیدن به یک معیار مشخص و دقیق درباره واقعیت، باید به این نکته توجه کرد که واقعیت و منطق پذیری در فیلم با توجه به دنیایی است که فیلم خلق می کند. فیلم هر اندازه از واقعیت دنیای خارج فاصله می گیرد، برای خود دنیایی با قوانین و قواعد متفاوت تری خلق می کند. برای مثال، فیلم های تاریخی که به واقعیت تاریخی وفادار هستند، باید بیشتر با واقعیت دنیای خارج هم خوانی داشته باشند. همین مطلب در فیلم هایی با مضمون اجتماعی یا فیلم های سبک نئورئالیسم صدق می کند. هر چند در این فیلم ها هم دنیای متن، دنیای ویژه ای است که با دنیای خارج تفاوت هایی دارد، ولی در فیلم علمی - تخیلی، این تطابق و پیروی از دنیای واقع بیشتر خدشه برمی دارد. درواقع، در فیلم های علمی - تخیلی یا در برخی فیلم های پویانمایی، دنیای فیلم با دنیای واقعی، زمین تا آسمان تفاوت دارد. عنصر واقعیت در طیف گسترده فیلم ها، واقعیتی فیلمی است که متعلق به دنیای متن است؛ دنیایی که گاه از دنیای خارج بسیار فاصله دارد و گاه به آن نزدیک می شود.

واقعیت و منطق حاکم بر آن یا به تعبیر دیگر، واقع گرایی می تواند به عنوان یک معیار در ارزش گذاری فیلم در حیطه های مختلف شکلی فیلم در نظر گرفته شود. از روایت و مؤلفه های مختلف روایت مثل علیت، زمان و مکان گرفته تا مباحث مختلف سبکی، مانند فیلم برداری، میزانسن، تدوین و صدا.

در روایت، در بحث علیت می توان از انگیزه شخصیت سخن گفت که آیا شخصیت انگیزه کافی دارد تا داستان را تا آخر پیش ببرد یا اینکه باید انگیزه قوی تری برای شخصیت در نظر گرفته می شد؟ در این صورت، می توان از اعمال بدون منطق شخصیت ها سخن گفت؛ زیرا انگیزه قوی و لازم برای انجام چنین اعمالی را ندارند.

ص:۹۰

در اصـل علیت هم واقعیت و منطق پـذیری به این معناست که آیا ممکن است در دنیای فیلم، این امر، علت امر دیگری باشـد؟ اساساً آیا منطقی بر روابط علی و معلولی در دنیای فیلم حاکم است یا نه؟ در این باره دو معیار احتمال و ضـرورت مطرح شـده است. به این معنـا که اگر احتمـال دارد از علتی خـاص، معلولی خـاص سـر بزنـد، در دنیـای فیلم می توان آن را به عنوان علت مطرح کرد. دیگر اینکه در دنیای داسـتان چقدر ضـرورت دارد که این امر علت آن امر باشد؟ اگر ضرورت داستان و ضرورت روایت اقتضـا کنـد که چیزی علت چیز دیگری باشـد، اگرچه در عـالم خـارج، این شـیوه رابطی علّی وجود نداشـته باشـد، این منطقی خواهـد بود. دو معیار احتمال و ضـرورت می تواند برای بیان مانستربرگ که می گوید علیت در فیلم با علیت در جهان واقع متفاوت است، معیاری ایجاد کند، ولی همین ضـرورت و احتمال هم باید با جهان متن تطابق داشـته باشد. آیا در هر جا به صرف ضـرورت داسـتان می توان چیزی را به عنوان علت وارد داسـتان کرد و مسیر داستان را تغییر داد؟ این امر در وهله اول با ضرورت قابـل توجیه است؛ یعنی چیزی که علیتش ضـرورت دارد و در وهله بعـد با احتمال و اینکه آیا احتمال این وجود دارد که این چیز علت آن چیز باشـد؟ البته همین احتمـال ها و پـذیرش این احتمال ها بایـد در شـبکه علّی و معلولی، در واقعیتی که فیلم خلق می کنـد، جا بیفتد. برای مثال، در فیلم نشانه ها (ام نایت شـیا مالان) اگر ریختن آب بر روی موجودات فضایی سـبب ایجـاد سوختگی در آنها می شود، همچنان که در کلام پسـرک وجود دارد، از اینجا فیلم یک نظام علیتی را خلق می کنـد که دیگر نقض شدنی نیست.

ص:۹۱

معنای دیگری که برای ضرورت در روایت و رابطه آن با احتمال گفته شده، این است که وقایع بر اساس سلسله ای از علت ها و معلول های محتمل پیش می رود تا اینکه رخ دادن معلول در نهایت ضروری می شود و تخلف از آن غیرمنطقی و باورناپذیر جلوه می کند.

منطق حاکم بر واقعیت دنیای فیلم می تواند معیاری برای تعادل میان انتظارها و حدس (خط هرمنوتیک) و پیوندهای منطقی (خط Proairitic) در روایت ایجاد کند. در بیان نوفرمالیست ها درباره پیشبرد داستان که از بحث های بارت گرفته شده است، پیوندها و روابط منطقی در روایت تابع دنیای خارج و انتظارها و حدس ها تابع دنیای فیلم است.

بر این اساس، دنیای فیلم به میزان نزدیکی و شباهت با دنیای خارج، منطقی را برای خود به وجود می آورد که موانع و تأخیرها در روایت می تواند بر اساس آن ایجاد و مدت پایداری آن تعیین شود.

همچنین این معیار در بحث میزان خشونت و کشمکش در روایت کارآیی دارد. مقدار خشونت می تواند با معیار منطق حاکم بر واقعیت دنیای فیلم قابل اندازه گیری و سنجش باشد و غلبه خشونت و بی نظمی (عدم منطق) را در روایت تعیین کند.

واقع گرایی و منطق پذیری به عنوان یک معیار در عناصر سبکی نیز به کار می رود. در نورپردازی اگر واقعیت دنیای فیلم به گونه ای باشد که برای خلق دنیای مشابه دنیای خارج بکوشد، باید در نورپردازی ظاهرا وفادار به منابع نوری در عالم واقع باشد. به عبارت دیگر، منابع نوری که بر روی صحنه در نظر گرفته می شود، باید با منابع نوری دنیای خارج منطبق باشد. برای مثال، اگر در روز روشن و در فضایی با پنجره ای بر دیوار و چراغی در بالای صحنه قرار

دادیم، نورپردازی باید بر اساس این منابع نوری دنیای واقع صورت بگیرد. در مقابل، اگر دنیای فیلم واقعیتی است که اساسا بیان ذهنیات انسان های دنیای فیلم است، می توان بر اساس آن دنیا نورپردازی داشت. در اینجا نیز نورپردازی از منطق پیروی می کند؛ منطقی که فیلم خلق کرده است. همچنان که در نورپردازی اکسپرسیونیستی اتاق دکتر کالیگاری صورت گرفته است.

به همین ترتیب، در بازیگری، معیار واقع گرایی در مقایسه با شخصیتی است که در دنیای فیلم زندگی می کند. این مهم نیست که بازی بازیگر با شخصیت های دنیای واقعی تطابق داشته باشد. بازی بازیگر باید با شخصیتی که در دنیای فیلم هست، شباهت داشته باشد. اگر دنیای فیلم شبیه دنیای خارج باشد، طبیعتا بازی بازیگر باید با شخصیت های خارجی هم خوان شود. برای مثال، بازی آل پاچینو در فیلم عطر خوش زن (مایکل برست) در نقش سرهنگ بازنشسته نابینا باید با حرکات فرد نابینا در دنیای واقع مطابقت داشته باشد، ولی بازی رابرت دنیرو در فیلم فرانکشتاین مری شرلی (کنت برانا) در نقش موجود مخلوق باید با شخصیت کاملاً خیالی دنیای فیلم که در عالم واقع نمونه ندارد، هم خوان باشد.

این معیار در گریم و لباس بازیگر نیز مطرح است. مثلاًـ در یک فیلم تاریخی باید دقت کرد گریم و لباس بازیگران تا چه اندازه به واقعیت تاریخی نزدیک شده یا از آن فاصله گرفته است. در مقابل، می بینیم که گریم و لباس بازیگر در فیلمی تخیلی همچون ماسک (چارلز راسل) یا بازگشت بتمن (تیم برتون) با شخصیت دنیای فیلم متناسب است و از منطق خاص آن پیروی می کند.

ص:۹۳

کتاب نامه

کتاب نامه

۱. اتکینسون، ریتا.ال (و دیگران)، زمینه روان شناسی، ترجمه: گروه مترجمان، انتشارات رشد، چاپ هشتم، ۱۳۷۳.

۲. احمدی، بابک، آفرینش و آزادی، تهران، نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۷۸.

۳. ----------، ساختار و تأویل متن، تهران، نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۷۵.

۴. استم، رابرت، درآمدی بر نظریه فیلم، ترجمه: گروه مترجمان، تهران، سوره مهر، چاپ اول، ۱۳۸۳.

۵. ایوتادیه، ژان، نقد ادبی در سده بیستم، ترجمه: محمدرحیم احمدی، تهران، انتشارات سوره، چاپ اول، ۱۳۷۷.

۶. ------------ ، نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمه: مهشید نونهالی، تهران، انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۷۸.

۷. بوردول، دیوید، روایت در فیلم داستانی، ترجمه: علاء الدین طباطبایی، تهران، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اول، ۱۳۷۵.

۸. بوردول، دیوید و کریستین تامسون، تاریخ سینما، ترجمه: روبرت صافاریان، تهران، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۸۳.

۹. -------- ، هنر سینما، ترجمه: مفتاح محمدی، تهران، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۷.

۱۰. شعاری نژاد، اکبر، روان شناسی رشد، تهران، انتشارات اطلاعات، چاپ پنجم، ۱۳۶۴.

۱۱. صفایی حایری، علی (عین – صاد)، ادبیات، هنر، نقد، قم، انتشارات لیله القدر، چاپ اول، ۱۳۸۱.

۱۲. علوی مقدم، مهیار، نظریه های نقد ادبی معاصر، تهران، انتشارات سمت، چاپ دوم، ۱۳۸۱.

۱۳. فصل نامه سینمایی فارابی، زمستان ۱۳۷۷، شماره مسلسل ۳۱.

۱۴. نظریه های زیبایی شناسی فیلم (مجموعه مقالات)، تهران، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اول، ۱۳۷۶.

۱۵. لچت، جان، پنجاه متفکر بزرگ معاصر، ترجمه: محسن حکیمی، تهران، انتشارات خجسته، چاپ دوم، ۱۳۷۸.

۱۶. ولک، رنه، تاریخ نقد جدید، ترجمه: سعید ارباب شیرانی، تهران، انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۷۴.

۱۷. یوجین بیور، فرانک، سرگذشت سینما، ترجمه: بهروز تورانی، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول، ۱۳۶۷.

۱۸. کانت، ایمانوئل، نقد قوه حکم، ترجمه: عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشرنی، چاپ دوم، ۱۳۸۱.

۱. Thompson, Bordwell, FILM ART: An Introduction, Me Grow Hill, Seventh Edition,

۲. The Oxford Guide to Film studies, Edited by: John Hill and Pamela Church Gibson, Oxford.

ص:۹۵

درباره مرکز

بسمه تعالی

هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ

آیا کسانی که می‌دانند و کسانی که نمی‌دانند یکسانند ؟

سوره زمر/ ۹

مقدمه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان، از سال ۱۳۸۵ هـ.ش تحت اشراف حضرت آیت الله حاج سید حسن فقیه امامی (قدس سره الشریف)، با فعالیت خالصانه و شبانه روزی گروهی از نخبگان و فرهیختگان حوزه و دانشگاه، فعالیت خود را در زمینه های مذهبی، فرهنگی و علمی آغاز نموده است.

مرامنامه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان در راستای تسهیل و تسریع دسترسی محققین به آثار و ابزار تحقیقاتی در حوزه علوم اسلامی، و با توجه به تعدد و پراکندگی مراکز فعال در این عرصه و منابع متعدد و صعب الوصول، و با نگاهی صرفا علمی و به دور از تعصبات و جریانات اجتماعی، سیاسی، قومی و فردی، بر مبنای اجرای طرحی در قالب « مدیریت آثار تولید شده و انتشار یافته از سوی تمامی مراکز شیعه» تلاش می نماید تا مجموعه ای غنی و سرشار از کتب و مقالات پژوهشی برای متخصصین، و مطالب و مباحثی راهگشا برای فرهیختگان و عموم طبقات مردمی به زبان های مختلف و با فرمت های گوناگون تولید و در فضای مجازی به صورت رایگان در اختیار علاقمندان قرار دهد.

اهداف:

۱.بسط فرهنگ و معارف ناب ثقلین (کتاب الله و اهل البیت علیهم السلام)

۲.تقویت انگیزه عامه مردم بخصوص جوانان نسبت به بررسی دقیق تر مسائل دینی

۳.جایگزین کردن محتوای سودمند به جای مطالب بی محتوا در تلفن های همراه ، تبلت ها، رایانه ها و ...

۴.سرویس دهی به محققین طلاب و دانشجو

۵.گسترش فرهنگ عمومی مطالعه

۶.زمینه سازی جهت تشویق انتشارات و مؤلفین برای دیجیتالی نمودن آثار خود.

سیاست ها:

۱.عمل بر مبنای مجوز های قانونی

۲.ارتباط با مراکز هم سو

۳.پرهیز از موازی کاری

۴.صرفا ارائه محتوای علمی

۵.ذکر منابع نشر

بدیهی است مسئولیت تمامی آثار به عهده ی نویسنده ی آن می باشد .

فعالیت های موسسه :

۱.چاپ و نشر کتاب، جزوه و ماهنامه

۲.برگزاری مسابقات کتابخوانی

۳.تولید نمایشگاه های مجازی: سه بعدی، پانوراما در اماکن مذهبی، گردشگری و...

۴.تولید انیمیشن، بازی های رایانه ای و ...

۵.ایجاد سایت اینترنتی قائمیه به آدرس: www.ghaemiyeh.com

۶.تولید محصولات نمایشی، سخنرانی و...

۷.راه اندازی و پشتیبانی علمی سامانه پاسخ گویی به سوالات شرعی، اخلاقی و اعتقادی

۸.طراحی سیستم های حسابداری، رسانه ساز، موبایل ساز، سامانه خودکار و دستی بلوتوث، وب کیوسک، SMS و...

۹.برگزاری دوره های آموزشی ویژه عموم (مجازی)

۱۰.برگزاری دوره های تربیت مربی (مجازی)

۱۱. تولید هزاران نرم افزار تحقیقاتی قابل اجرا در انواع رایانه، تبلت، تلفن همراه و... در ۸ فرمت جهانی:

۱.JAVA

۲.ANDROID

۳.EPUB

۴.CHM

۵.PDF

۶.HTML

۷.CHM

۸.GHB

و ۴ عدد مارکت با نام بازار کتاب قائمیه نسخه :

۱.ANDROID

۲.IOS

۳.WINDOWS PHONE

۴.WINDOWS

به سه زبان فارسی ، عربی و انگلیسی و قرار دادن بر روی وب سایت موسسه به صورت رایگان .

درپایان :

از مراکز و نهادهایی همچون دفاتر مراجع معظم تقلید و همچنین سازمان ها، نهادها، انتشارات، موسسات، مؤلفین و همه

بزرگوارانی که ما را در دستیابی به این هدف یاری نموده و یا دیتا های خود را در اختیار ما قرار دادند تقدیر و تشکر می نماییم.

آدرس دفتر مرکزی:

اصفهان -خیابان عبدالرزاق - بازارچه حاج محمد جعفر آباده ای - کوچه شهید محمد حسن توکلی -پلاک ۱۲۹/۳۴- طبقه اول

وب سایت: www.ghbook.ir

ایمیل: Info@ghbook.ir

تلفن دفتر مرکزی: ۰۳۱۳۴۴۹۰۱۲۵

دفتر تهران: ۸۸۳۱۸۷۲۲ ـ ۰۲۱

بازرگانی و فروش: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹

امور کاربران: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹



مرکز تحقیقات رایانه ای
قائمیه
اصفهان
WWW
برای داشتن کتابخانه های تخصصی
دیگر به سایت این مرکز به نشانی
www.Ghaemiyeh.com
www.Ghaemiyeh.net
www.Ghaemiyeh.org
www.Ghaemiyeh.ir
مراجعه و برای سفارش با ما تماس بگیرید.
۰۹۱۳ ۲۰۰۰ ۱۰۹